

**Paolo Veronese
und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde, genehmigt vom Fachbereich Architektur
der Technischen Universität Darmstadt

vorgelegt von

Silke Renate Bettermann

aus St. Augustin

Tag der Einreichung: 14.1.2004

Tag der mündlichen Prüfung: 15.7.2004

D 17

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung

I. Die Vorlieben der *amateurs* - Die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses im Kreis der französischen Sammler und Auftraggeber

1. Der historische Hintergrund für die Entwicklung der französischen Malerei am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts
 - 1.1. Politik und Wirtschaft
 - 1.2. Das gesellschaftliche Leben
2. Werke Paolo Veroneses in französischen Kunstsammlungen des späten 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
 - 2.1. Die Quellenlage
 - 2.2. Die Originalgemälde Paolo Veroneses und seiner Mitarbeiter in französischen Sammlungen
 - 2.2.1. Die Sujets der Bilder Veroneses in französischen Sammlungen
 - 2.2.2. Die Besitzer der Originalwerke Veroneses in Frankreich
 - 2.3. Die großen französischen Galerien
 - 2.3.1. Die Gemäldesammlung der französischen Könige
 - 2.3.2. Der Kunstgeschmack des Herzogs von Orléans
 - 2.3.3. Der Sammler und Mäzen Pierre Crozat
 - 2.3.3.1. Die Kunstsammlungen Pierre Crozats
 - 2.3.3.2. Der Kreis um Pierre Crozat
 - 2.4. Die Gemälde Veroneses in den Sammlungen des französischen Hochadels
 - 2.5. Werke Veroneses im Besitz des Adels und des Bürgertums
 - 2.5.1. Die Pariser "*parlementaires*"
 - 2.5.2. Die Pariser *bourgeoisie*
 - 2.5.3. Die bildenden Künstler
3. Veronese im Kunsthandel des 17. und 18. Jahrhunderts
4. Zur Verbreitung der Bilderfindungen Veroneses durch Kopien
5. Die Bedeutung der Reproduktionsstiche für die Rezeption der Kunst Veroneses im 17. und 18. Jahrhundert
6. Resümee

II. Zwischen Kritik und Bewunderung - Paolo Veronese im Spiegel der französischen Kunstkritik des 17. und 18. Jahrhunderts

1. Veronese in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts
 - 1.1. Gianlorenzo Bernini
 - 1.2. André Félibien
2. Die Beurteilung Veroneses zur Zeit der Auseinandersetzung um Zeichnung und Kolorit in der französischen Akademie
 - 2.1. Die Konferenzen der *Académie Royale*
 - 2.2. Charles Perrault
 - 2.3. Roger de Piles
 - 2.4. Bernard Dupuy du Grez
3. Unter dem Einfluß der Mäzene - Die französischen Kunsttheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts
 - 3.1. Antoine Coypel
 - 3.2. Pierre-Jean Mariette
 - 3.3. Mariette und DuBois de Saint Gelais - Die Bemerkungen zu Veronese im *Recueil* Crozat und im Katalog der Sammlung Orléans
4. Veronese in der Kunstliteratur des mittleren 18. Jahrhunderts
 - 4.1. Jean-Baptiste du Bos
 - 4.2. Claude-François Desportes
 - 4.3. Antoine-Joseph Pernety
 - 4.4. Charles-Nicolas Cochin
5. Zwischen Tradition und Neuorientierung - Die Theoretiker der zweiten Jahrhunderthälfte
 - 5.1. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville
 - 5.2. Die Wiederbelebung der klassizistischen Kunsttheorie
 - 5.3. Die Anmerkungen des *comte* de Caylus zu Veronese
 - 5.4. Der Kreis der "Enzyklopädisten"
 - 5.4.1. Denis Diderot
 - 5.4.2. Die "*Encyclopédie*"
6. Resümee

III. Ein *grand maitre* als Vorbild - Die Veronese-Rezeption der französischen Maler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts

1. Die französische Malerei zwischen 1660 und 1750
 - 1.1. Kunstleben und Kunstinstitutionen
 - 1.2. Die stilistische Entwicklung der französischen Malerei am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts
 - 1.2.1. Die Kunst des 17. Jahrhunderts und ihre Krise
 - 1.2.2. Die Zeit des Experimentierens
 - 1.2.3. Die Ausbildung des Rokoko-Stiles
 - 1.3. Resümee

2. Die "*querelle de coloris*" und ihre Folgen: Charles de La Fosse, Antoine Coypel, Louis de Boullogne, Nicolas Bertin
 - 2.1. Charles de La Fosse und die Anfänge der künstlerischen Veronese-Rezeption
 - 2.2. Exkurs - Das Frauen-Ideal in der französischen Malerei zwischen Charles de La Fosse und François Boucher
 - 2.3. Antoine Coypel
 - 2.4. Die Brüder Bon und Louis de Boullogne
 - 2.5. *Chiaroscuro*-Zeichnungen und *trois-crayons*-Technik - neue Entwicklungen in den Jahren um 1710
 - 2.6. Nicolas Bertin und das Weiterleben der älteren Ansätze im 18. Jahrhundert

3. Ein neues Verhältnis zum Umgang mit dem Vorbild: Sebastiano Ricci und Nicolas Vleughels
 - 3.1. Die venezianische Veronese-Rezeption in den Jahren um 1700
 - 3.2. Sebastiano Ricci
 - 3.3. Giovanni Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera
 - 3.4. Nicolas Vleughels

4. Ein eigener Weg: Jean-Antoine Watteau
 - 4.1. Watteaus Zitate einzelner Motive Paolo Veroneses
 - 4.1.1. Die Zeichnungen nach Veronese
 - 4.1.2. Übernahme einzelner Figuren Veroneses in Gemälden Watteaus
 - 4.2. Watteaus Weiterverarbeitung der Anregungen aus den Werken Veroneses
 - 4.3. Zwischen Veronese und van Dyck - Kolorit und Gewanddarstellung in Watteaus Gemälden
 - 4.4. Resümee

5. Veronese und der Weg zum Rokoko

- 5.1. Jean-François de Troy
- 5.2. François Lemoyne
- 5.3. Die “*génération de 1700*”
 - 5.3.1. François Boucher
 - 5.3.2. Exkurs - Europa-Darstellungen in der französischen Malerei des späten 17. und des 18. Jahrhunderts
 - 5.3.3. Charles-Joesph Natoire
- 5.4. Resümee

6. Von Pierre bis David - Das Ende der künstlerischen Veronese-Rezeption in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts

- 6.1. Jean-Baptiste Marie Pierre
- 6.2. Jean-Honoré Fragonard
- 6.3. Die Klassizisten um Vien und David

7. Resümee

IV. Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts - Zusammenfassung

Graphiken

- 1. Sujets der in Frankreich nachweisbaren Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt (Auswertung der in Anhang 1 erfaßten Bilder)
- 2.1. Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.2. Verkaufszahlen der Gemälde Tizians in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.3. Verkaufszahlen der Gemälde Francesco Albanis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.4. Verkaufszahlen der Gemälde Annibale Carraccis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.5. Verkaufszahlen der Gemälde Ludovico Carraccis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.6. Verkaufszahlen der Gemälde Raffaels in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
- 2.7. Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Tizians im Vergleich
- 2.8. Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Francesco Albanis im Vergleich
- 2.9. Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Ludovico Carraccis im Vergleich
- 2.10. Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Raffaels im Vergleich

Tabellen

1. Sujets der in Frankreich nachweisbaren Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt (Auswertung der in Anhang 1 erfaßten Bilder)
2. Bestand der in den Quellen als Originale bezeichneten Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in den verschiedenen französischen Sammlungen
3. Bestand an Gemälden italienischer Künstler in fünf ausgewählten Sammlungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (incl. Kopien und Schulwerke)
4. Genannte Künstler in den französischen Nachlaßinventaren des 18. Jahrhunderts - exemplarische Beispiele
5. Verkaufszahlen der Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
6. Verkaufszahlen der Arbeiten Veroneses im Vergleich mit denjenigen anderer italienischer Meister in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
7. Entwicklung der Preise für Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts
8. Entwicklung der Preise für Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in den verschiedenen Inventaren der Sammlung Orléans
9. Entwicklung der Preise für Gemälde anderer Künstler in den verschiedenen Inventaren der Sammlung Orléans aus dem 18. Jahrhundert
10. Preise einer Auswahl von Gemälden, die 1756 bei der Versteigerung der Sammlung Tallard versteigert wurden
11. Preisvergleich der Zeichnungen ausgewählter Meister beim Verkauf der Sammlung Pierre Crozats 1741

Anhänge

1. Originale Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts
2. Originale Veroneses und seiner Werkstatt, deren Provenienz in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts wahrscheinlich, aber nicht bewiesen ist
3. Kopien nach Werken Veroneses in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts
4. Stichprobe zum Bestand an Gemälden in französischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts
5. Stiche des 17. und 18. Jahrhunderts nach Gemälden Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Sammlungen
6. Stiche des 17. und 18. Jahrhunderts nach Werken Veroneses und seiner Werkstatt, die sich nicht in Frankreich befanden

Literatur

Verzeichnis der Abbildungen und Bildnachweis

Abbildungen

Vorbemerkung

Als Pierre Crozat zu Beginn des Jahres 1722 von den durch einen Brand verursachten Zerstörungen in Venedig erfuhr, schrieb er an Rosalba Carriera: “[...] *Je prens aussi bien de part au maleur qui vient d’ariver au Couvent de St. George. Il sembloit que votre ville, située comme elle est dans la mer, devoit estre à l’abry des incendies. C’est encore une bonheure que le feu est respecté le fameux tableaux de Paul Veronese, ceux du Bassan qui estoient dans l’église n’aura-t-on pas peu aussi les sauver*”¹.

Die hier geäußerte Anteilnahme am Schicksal der Gemälde Paolo Veroneses wirft ein bezeichnendes Licht auf die *fortuna critica* dieses venezianischen Meisters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts - bezeichnend vor allem, da der zitierte Brief von einer der einflußreichsten Persönlichkeiten des Pariser Kunstlebens dieser Zeit stammt und da er zu einem Zeitpunkt verfaßt wurde, als das Interesse an Veronese in Frankreich besonders groß war. Denn seit der Akademiekonferenz zu Paolos “*Cena in Emmaus*” vom 1.10.1667² hatte sich die Beschäftigung mit der Kunst der Caliari-Werkstatt stetig intensiviert, und die Rezeption dieser Malerei hatte im Kreis um Pierre Crozat einen besonderen Höhepunkt erlebt.

An der Geschichte der Hochschätzung Veroneses, wie auch an der Kritik an seiner Kunst, ist besonders deutlich ablesbar, wie die französische Kunstwelt des 18. Jahrhunderts mit den anerkannten “*grands maîtres*” der Vergangenheit umging - wie man Vorbilder rezipierte, verarbeitete und kontrastierte und wie sich schließlich am Ende des Jahrhunderts die Interessensschwerpunkte verlagerten.

Für Fragestellungen zur französischen Malerei des ausgehenden 17. und des frühen 18. Jahrhunderts kann auf eine Fülle von Publikationen zurückgegriffen werden. Dabei gleicht die Forschungslage auch heute noch im wesentlichen der von Kimball bereits 1949 geschilderten Situation³: nach wie vor wird reiches Archiv- und Quellenmaterial veröffentlicht, und zu immer mehr einzelnen Künstlerpersönlichkeiten werden Monographien und Werkverzeichnisse erstellt. Übergreifende Phänomene werden jedoch nur relativ selten ausführlicher bearbeitet. Dies betrifft auch die Frage nach der Bedeutung, die den Werken Veroneses bei der Entwicklung der Kunst des 18. Jahrhunderts zukam. Zwar hatten bereits im 19. Jahrhundert Edmond und Jules de Goncourt in ihren Anmerkungen zu Antoine Watteau einen Einfluß Veroneses auf die französische Malerei erkannt⁴, dieser ist bisher aber nicht weiter vertiefend untersucht worden. So ist es das Ziel der vorliegenden Arbeit, aus den vielfach in Details zersplitterten Einzelanalysen ein zusammenhängenderes Bild der künstlerischen Situation in den Jahren zwischen etwa 1680 und 1750 zu gewinnen und den Umgang dieser Epoche mit der Kunst Paolo Veroneses in seinen verschiedenen Erscheinungsformen und Hintergründen zu

¹London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 65-66; zitiert nach Carriera 1985, t. 1, S. 419.

²1559/60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 91; der Vortrag bei der Konferenz der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* wurde von Jean Nocret gehalten.

³Kimball 1949, S. 14-15.

⁴Goncourt 1985, t. 3, S. 68.

beleuchten.

Da die Rezeption von Kunstwerken nur in einem größeren gesellschaftlichen und kulturellen Kontext zu verstehen ist, wird zunächst die Frage behandelt, wie Werke Veroneses zur Kenntnis der französischen Sammler, Theoretiker und Maler gelangten und in welchem Umfang sie in den französischen Galerien studiert wurden⁵. In einem zweiten Schritt werden anhand der Ausführungen zeitgenössischer Kunsttheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts diejenigen Vorstellungen und Begriffe festgemacht, die das Repertoire zur Beurteilung der Malerei Veroneses bildeten. Der letzte, auf die rein künstlerische Umsetzung bezogene Teil der Studie vergleicht schließlich das theoretische Konzept mit exemplarischen Beispielen der Rezeption Veroneses durch verschiedene französische Maler von Charles de La Fosse bis Jacques-Louis David. Dabei soll - wie Claire Janson bereits 1937 dargelegt hat⁶ - eine solche Untersuchung nicht die Bedeutung der einzelnen Maler und die Originalität ihrer Erfindungen in Frage stellen, sondern sie will vielmehr die Verbindungslinien aufzeigen, die zwischen der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts und der Kunst der Vergangenheit bestanden.

Die vorliegende Studie hätte nicht ohne die Unterstützung verschiedener Freunde und Kollegen entstehen können, denen an dieser Stelle herzlichster Dank ausgesprochen sei. Besonders Colin B. Bailey (Kimball Art Museum, Fort Worth), Joseph Baillio (Wildenstein & Co., New York) und Edgar Munhall (Frick Collection, New York) haben bei der Klärung verschiedener Einzelfragen freundlichste Hilfe geleistet. Weiterhin waren es vor allem die Mitarbeiter der Bibliothek der Union Central des Art Décoratifs in Paris und der National Art Library in London, die durch ihren unermüdlichen Einsatz bei der Beschaffung schwer zugänglicher Publikationen und Archivalien zum Gelingen dieser Untersuchung beigetragen haben. Schließlich sei auch der Universität Darmstadt und Prof. Dr. W. Liebenwein vielmals für ihre Bereitschaft gedankt, diese unter ungewöhnlichen Bedingungen entstandene Arbeit als Dissertationsschrift anzunehmen.

St. Augustin, im Dezember 2003

Silke Bettermann.

N.B.:

Aus urheberrechtlichen Gründen wird die Dissertation an dieser Stelle ohne Abbildungsmaterial veröffentlicht. Ein Exemplar der Arbeit mit vollständigem Abbildungsteil steht im Dekanat des Fachbereichs Architektur der Technischen Universität Darmstadt zur Einsichtnahme zur Verfügung..

⁵Insofern weicht der gewählte Ansatz bewußt von dem vergleichbarer Arbeiten ab, die sich - wie z.B. Margot Klütschs Dissertation über Caravaggios Einfluß auf die französische Malerei des 17. Jahrhunderts - ausschließlich mit der künstlerischen Rezeption des Vorbildes beschäftigen und Kunstgeschmack und Kunsttheorie nicht berücksichtigen.

⁶Janson 1937, S. 36.

Zur Zitier- und Schreibweise:

Bei Gemälden und Zeichnungen eines Malers wurde, sofern für den betreffenden Künstler ein Werkkatalog existiert, im Text - der besseren Lesbarkeit wegen - auf die Angabe von Inventarnummern verzichtet und nur der entsprechende Hinweis auf das Werkverzeichnis gegeben

Französische, italienische und englische Zitate folgen in Interpunktion und Rechtschreibung der in den Quellen vorliegenden Form.

Die Rechtschreibung des deutschen Textes entspricht der alten Rechtschreibung.

I. Die Vorlieben der *amateurs* - Die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses im Kreis der französischen Sammler und Auftraggeber

1. Der historische Hintergrund für die Entwicklung der französischen Malerei am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts

Der Umgang mit Kunstwerken vergangener Zeiten und/oder fremder Herkunft und ihre Rezeption durch Sammler, Kunsttheoretiker und bildende Künstler ist ein komplexes Phänomen, das von einer Reihe sehr unterschiedlicher Faktoren beeinflusst wird. Kunstrezeption kann daher nicht isoliert gesehen werden, sondern ist in ihren Ursachen, ihrem Verlauf und ihrer Wirkung nur eingebettet in ein gesamtgesellschaftliches Umfeld zu verstehen⁷. Es erscheint deshalb sinnvoll, bei einer Studie zur Rezeption der Werke Paolo Veroneses in Frankreich um 1700 zunächst den historischen Hintergrund und die gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Zeit zu beleuchten. Dabei sind sowohl die generelle politische und wirtschaftliche Situation des Landes von Bedeutung, als auch die im engeren Sinne mit der bildenden Kunst verknüpften Erscheinungen innerhalb der französischen Gesellschaft, insbesondere die Stellung und der Einfluß der verschiedenen französischen Kunst-Institutionen und die Rolle der Auftraggeber und Käufer⁸. Schließlich sind auch die rein innerkünstlerischen Entwicklungsstränge in bezug auf Stil und Ikonographie in der französischen Malerei von Bedeutung, da sie - insbesondere bei den im Kreis um die *Académie Royale* tätigen Künstlern - ebenfalls einen Einfluß auf die Auswahl rezeptionswürdiger Vorbilder und den Umgang mit ihnen ausübten.

1.1. Politik und Wirtschaft

Die nähere Betrachtung der historischen Situation, auf deren Grundlage sich die Entwicklung der französischen Malerei vom klassischen Stil der Lebrun-Schule hin zur vollausgeprägten Formensprache des Rokoko vollzog, macht zunächst an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine erstaunliche Diskrepanz deutlich zwischen der künstlerischen Blüte und der schlechten wirtschaftlichen und sozialen Situation. So beschreibt Sébastien le Prêtre de Vauban, der Verfasser der ersten bedeutenden Traktate zur französischen Volkswirtschaft, die Situation im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts: “[...] *on trouvera que la France, loin d’être dans un état florissant, est dans une situation très désagréable et même dangereuse, en égard à l’état présent de ses affaires, et au nombre d’Ennemis qu’elle a sur ses bras*”⁹. Die Ursache für die

⁷Vgl. dazu z.B. Francis Haskell, der darauf hinweist, daß Kunstgeschmack immer außerkünstlerische Grundlagen habe und unlösbar verbunden sei “*with a whole series of forces, religious, political, nationalist, economic, intellectual, which may appear to bear only the remotest relation to art, but which may need to be violently disrupted before any change in perception becomes possible.*” (Haskell 1976, S. 17).

⁸Es wird generell davon auszugehen sein, daß das Verhältnis von Künstlern und Auftraggebern in Frankreich um 1700 äußerst vielfältig war und zwischen Zugehörigkeit eines Künstlers zum Haushalt eines Mäzens und freier künstlerischer Tätigkeit schwanken konnte. Je mehr jedoch Malerei zur Ausstattungskunst für *palais* und *hôtels* wurde, desto größer wurde der Einfluß der Auftraggeber, so daß ihre Bedeutung insgesamt kaum hoch genug einzuschätzen ist. (Vgl. dazu Haskell 1996, S. 20 et passim und Scott 1995, S. 83; zur sozialen Stellung, zum gesellschaftlichen Umfeld und Vermögen der Pariser Maler vgl. Rambaud 1964-1971, t. 2, S. XXXVI-CV).

⁹Vauban im “*Projet de paix assez raisonnable pour que tous les intéressés a la guerre présente [..]*”, 1705 (zitiert nach Vauban 1910, t. 1, S. 522). Aus den verschiedenen Traktaten Vaubans ergibt sich insgesamt, daß in den 1690er Jahren etwa 80% der französischen Bevölkerung in Bedürftigkeit lebten und 10 % sogar zu dauernder Bettelei gezwungen waren.

geschilderte Krise lag in der Reihe langwieriger Kriege, die die letzten zwanzig Regierungsjahre Ludwigs XIV. prägten und nur teilweise mit Erfolgen, häufig dagegen mit schweren Niederlagen und Einbußen für Frankreich beendet wurden¹⁰. Als Konsequenz der politischen Mißerfolge kam es zu einer andauernden sehr hohen Steuerbelastung¹¹ und damit verbunden zu einer starken Verarmung weiter Kreise¹² der französischen Bevölkerung. Zwei große Hungersnöte in den Jahren 1693/94 und 1709/10 verschärften die allgemeine wirtschaftliche Situation zusätzlich¹³.

Dennoch konnte sich anscheinend insbesondere in den Zirkeln des Hofes und des französischen Adels ein von den Schwierigkeiten unangetastetes Selbstbewußtsein erhalten, so daß Vauban, der als Marschall Frankreichs die generelle Stimmungslage dieser Kreise repräsentiert, trotz seiner heftigen Kritik an der Politik seiner Zeit konstatiert: *“Tel est le grand et très noble Royaume de France, le mieux situé de l’univers, en égard à tout ce que l’on voudra. Il est rempli d’un peuple très nombreux uni sous un même Roi. Il est naturellement belliqueux et capable de tous les arts et disciplines, très obéissant et amant ses Rois jusqu’à prodiguer libéralement leurs vies et leurs biens pour eux. Il est d’ailleurs très fertile et abondant en tout ce qui peut être nécessaire à la vie. C’est enfin le plus beau Royaume du monde et remplis des meilleurs sujets.”*¹⁴

¹⁰Hier seien als Beispiele lediglich der Niederländisch-Französische Krieg (1672-1678/79) mit dem verlustreichen Feldzug gegen Wilhelm III. von Oranien genannt, der Pfälzische Erbfolgekrieg (1688-1697), der die Abtretung Lothringens und der pfälzischen Gebiete Frankreichs zur Folge hatte, sowie der spanische Erbfolgekrieg (1701-1713) und der Aufstand der “Kamisarden” (1702-1710), der letzte der zahlreichen innerfranzösischen Hugenottenkriege.

¹¹Auf Grund der steuerlichen Mißstände entwickelte Vauban eine Reihe von Vorschlägen zur Reform des französischen Steuersystems, die er in seinem (1706 verbotenen) Traktat *“La dîme royale”* veröffentlichte. (Vauban 1910, t. 1, S. 528 - 542).

¹²Vauban schildert die Situation um 1705 wie folgt: *“[...]grands et petits (car aucune condition n’en est exempte) sont misérables, qui plus qui moins, notamment le peuple de la Campagne, qui est comme la Bête de Somme qui porte les plus gros fardeaux dont elle est accablée; aussi n’a-t-il plus que les os et la peau, et tout lui manque, jusques aux aliments les plus grossiers, de sorte qu’il est réduit à la faim, à la soif, à la nudité, au chaud, au froid, à la prison et à la mendicité, et enfin à la mort, qui sollicitée par tant de misères ne manque pas d’arriver plutôt que le terme qui lui avoit été par l’Auteur de la Nature. Voilà à quoi nous en sommes par le malheureux enchaînement des guerres qui n’ont fait, depuis 40 à 50 ans, que se succéder les unes aux autres.”* Er spricht sich daher vor allem aus volkswirtschaftlichen Gründen mehrfach für die Beendigung der Kriege aus: so 1693 in den *“Réflexions sur la guerre présente et sur les nouveaux convertis”* zur Beendigung der Hugenotten-Kriege und 1706 im *“Projet de paix assez raisonnable pour que tous les intéressés à la guerre présente, en deussent être contents, s’il avoit lieu et qu’il put à Dieu d’y donner sa bénédiction”* zum spanischen Erbfolgekrieg (vgl. Vauban 1910, t. 1 S. 483 et passim).

¹³Die Jahre 1692 bis 1697 waren in ganz Europa durch sehr schlechte klimatische Bedingungen gekennzeichnet, die zu Mißernten führten und 1693/94 in Frankreich eine landesweite Hungersnot verursachten (s. H. Saint-Marc: *Famine*; in: La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, Paris 1885-1902, t. 16, S. 1186.) Dagegen wurde die Hungersnot des Jahres 1709 vor allem durch die kriegsbedingte finanzielle Notlage Frankreichs verursacht, die es verhinderte, daß die Administration nach einer wiederum schlecht ausgefallenen Ernte wie beabsichtigt Getreideeinkäufe im Ausland tätigen konnte. (s. H. Monin: *Pacte de famine*, in: La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, Paris 1885-1902, t. 16, S. 1188).

¹⁴Vauban in *“Réflexions sur la guerre présente et sur les nouveaux convertis”*, 1693 (zitiert nach Vauban 1910, t. 1, S. 489).

Hinsichtlich der Person des Königs kam es jedoch in der französischen Öffentlichkeit wegen der wirtschaftlichen und politischen Probleme zu starken Ansehenseinbußen, so daß das im 17. Jahrhundert für alle Lebensbereiche der Politik, Gesellschaft und Kultur entwickelte, streng auf den Herrscher ausgerichtete Weltbild nun deutlich angetastet wurde. Ansätze zu einer derartigen Entwicklung hatten sich im gesellschaftlich-kulturellen Bereich bereits am Ende des 17. Jahrhunderts im Zirkel um den *dauphin* in Meudon abgezeichnet. Denn dort war ein kulturelles Zentrum entstanden, das sich bewußt gegen die staatlich gelenkte Kultur von Versailles etablierte und damit die Grundlagen der offiziellen zentralistisch orientierten Kunst- und Kulturpolitik Colberts in Frage stellte¹⁵. Verstärkt wurde diese Tendenz noch, als es durch eine Reihe von Todesfällen innerhalb der königlichen Familie in den Jahren 1711-1712¹⁶ zu einer Schwächung der gesamten Dynastie kam. Denn nun war die Frage der Nachfolge Ludwigs XIV. zu erörtern, wobei die Versuche des Königs, seine illegitimen Söhne in die Thronfolge einzubeziehen, von Teilen des französischen Hochadels durchaus als unehrenhaft kritisiert wurden¹⁷.

Nach dem Tod Ludwigs XIV. fanden unter der Regentschaft des *duc d'Orléans* 1715-1723 die verlustreichen Kriege ihr Ende, und die bereits vorhandenen Ansätze zu einer größeren Freiheit im Bereich des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens konnten sich verstärkt weiterentwickeln¹⁸. Gleichzeitig ließen sich die wirtschaftlichen Schwierigkeiten Frankreichs zumindest vorübergehend beheben. Denn durch das System des schottischen Bankiers John Law¹⁹, der durch die Ausgabe von Aktien der neugegründeten "*Compagnie d'Occident*" und der "*Compagnie des Indes Occidentales*" 1718 eine neue Form der Aktienspekulation einführte, kam es zu einer geradezu als "Boom" zu bezeichnenden wirtschaftlichen Blüte des Landes. Obwohl das Law-Bank-System bereits 1720 zusammenbrach und große ökonomische

¹⁵Vgl. zum Meudon-Zirkel Scott 1995, S. 136-145.

¹⁶1711 starb der *grand-dauphin*, 1712 der zweite *dauphin* und eine Tochter Ludwigs XIV. In dasselbe Jahr fielen der Tod des *duc de Bretagne* und des *duc de Berry*, so daß ab 1712 als einziger legitimer männlicher Nachkomme Ludwigs XIV. nur noch der erst 1710 geborene und kränkliche kleine Sohn des *duc de Bretagne* am Leben war.

¹⁷Scott 1995, S. 8.

¹⁸Philippe II., Herzog von Orléans (1674-1723, der Sohn des Bruders Ludwigs XIV. und der Elisabeth Charlotte von der Pfalz) übernahm 1715 die Regentschaft für Ludwig XV. Nach dem Regierungsantritt des Königs im Jahr 1723 wurde er zum Ersten Minister Frankreichs ernannt. (Vgl. zur Situation in Frankreich während der Zeit seiner Regentschaft allgemein Barbier 1857-1866, t. 1, S. 18 et passim; Meyer 1979; zur Biographie und Politik des Herzogs ebd., S. 28-40 und S. 74-85).

¹⁹John Law (1671-1729) hatte 1705 eine wirtschaftstheoretische Schrift, die "*Considérations sur le numéraire et le commerce*", veröffentlicht, in der er seine Überlegungen zu den Wirtschaftssystemen in den verschiedenen europäischen Staaten darlegte und sich vor allem für den Umlauf einer insgesamt größeren Geldmenge aussprach, die unabhängig vom staatlichen Edelmetallbesitz sein sollte. Law hatte damit als einer der ersten Ideen zur Entwicklung eines bargeldlosen Zahlungsverkehrs propagiert. Ab 1715 fing das von ihm unter Einsatz seines eigenen beträchtlichen Vermögens aufgebaute zentrale Bank-System in Frankreich die 2.412.000.000 *francs* betragende Verschuldung des französischen Staates auf und trug damit zu einer wirtschaftlichen Stabilisierung des Landes bei. (Vgl. zu Law: H. Monin, in: La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, Paris 1885-1902, t. 21, S. 1070-1071; Meyer 1979, S. 217-235).

Einbrüche²⁰ die Folge waren, ist ab 1715 doch generell eine deutliche Stabilisierung der gesamten wirtschaftlichen und sozialen Situation Frankreichs zu erkennen²¹. Diese Entwicklung setzte sich - zumindest was den Kreis des französischen Adels betraf - auch nach dem Regierungsantritt Ludwigs XV. fort. Zwar orientierte sich dieser politisch wieder eher an den traditionellen Prinzipien seines Großvaters²², jedoch konnten durch die Weitsicht seines ersten Ministers de Fleury²³ die Auseinandersetzungen mit dem Haus Habsburg zumindest vorübergehend beendet werden. So kam es seit den 1720er Jahren erneut zu einem ökonomischen Aufstieg Frankreichs²⁴. Das geographische Zentrum dieser wirtschaftlichen Blüte waren Paris und seine *banlieue*, wo eine Reihe bedeutender Manufakturen arbeitete, bereits 1724 die Börse offiziell eröffnet wurde und die Bevölkerungszahl im Verlauf der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts auf etwa 600.000 Einwohner stieg²⁵. Daß trotz einiger außenpolitischer Probleme die wirtschaftliche Lage des Landes weiter stabil blieb, belegen z.B. die Angaben in den Berichten des *Conseil Royal des Finances*²⁶. So findet sich hier etwa im Jahr 1736 keinerlei Hinweis auf eine Verschlechterung der finanziellen Lage des französischen Staates, obwohl das Land am polnischen Erbfolgekrieg beteiligt war. Vielmehr ist aus den erhaltenen Archivalien

²⁰Wie erschreckend der Zusammenbruch des Law-Systems in Frankreich erlebt wurde, belegt z.B. die Tatsache, daß in den Jahren nach 1720 keinerlei staatliche Genehmigung mehr für die Eröffnung eines privaten oder öffentlichen Kreditinstitutes erteilt wurde, eine Haltung, die sich erst unter der Regierung Ludwigs XVI. wieder ändern sollte. (Vgl. Monin, wie Anm. 13, S. 1071).

²¹Vgl. dazu Antoine 1973. Daß sich die Situation in Frankreich wirklich verbessert hatte, macht etwa die Tatsache deutlich, daß der *duc d'Orléans* trotz einer Reihe von Fehlschlägen in seiner nicht unumstrittenen Politik auch zu Beginn der 1720er Jahre noch durchaus populär war und nach dem Regierungsantritt Ludwigs XV. noch bis zu seinem Tod das Amt eines "*premier ministre*" ausübte.

²²Rein äußerlich ist das Anknüpfen an die durch Ludwig XIV. etablierten Repräsentations- und Regierungsformen daran abzulesen, daß Ludwig XV. ab Juni 1722 seine Residenz wieder zurück nach Versailles verlegte und damit deutlich seine Verbundenheit mit der Politik seines Großvaters zu erkennen gab. Im politischen und administrativen Bereich wird die Rückkehr zu den Strukturen der Zeit vor 1715 etwa an den Veränderungen innerhalb der Position des *Conseil Royal* deutlich. Dieses von Ludwig XIV. gegründete Komitee war während der Jahre des Law-Finanzsystems in seiner Bedeutung weitgehend zurückgedrängt worden, gewann ab 1722 jedoch wieder an Einfluß. (Vgl. Antoine 1973, S. XXI-XXII).

²³André Hercule de Fleury (1653-1743), seit 1716 Erzieher Ludwigs XV., seit 1726 zum Kardinal ernannt, wurde im Februar 1723 zum "*ministre d'état*" ernannt und übte unter diesem schlichten Titel seit der Entlassung des *duc de Bourbon* (am 11.6.1726) *de facto* das Amt des Ersten Ministers Ludwigs XV. aus. (Vgl. zu Fleury Antoine 1978, S. 104-105 mit Quellen).

²⁴Die Menge der Wirtschaftsaktivitäten verdreifachte sich unter Ludwig XV., die Zahl der Reisen in die französischen Kolonien verzehnfachte sich sogar, so daß Guy Chaussinand-Nogaret von einer "*explosion économique*" spricht. (Chaussinand-Nogaret 1991, S. 218). Im Verlauf des 18. Jahrhunderts verdoppelte sich das persönliche Einkommen eines Teils der französischen Bevölkerung, der zumeist aus Angehörigen des Adels und des Klerus, sowie geschickten Aufsteigern und Händlern bestand. Die Produktions- und Ertragszahlen der französischen Wirtschaft stiegen deutlich an, wobei vor allem neue Handwerkszweige wie die Baumwollweberei, der Stoffdruck, aber auch Steinkohlebergwerk und metallverarbeitende Berufe an dieser Blüte beteiligt waren, während traditionelle Handwerke nur wenig davon betroffen waren. In den prosperierenden Wirtschaftszweigen war es jedoch möglich, innerhalb von fünf bis zehn Jahren das persönliche Vermögen zu verdoppeln oder gar zu verdreifachen. (Chaussinand-Nogaret 1979, S. 10-11).

²⁵Vgl. zur Situation in Paris unter Ludwig XV. Chaussinand-Nogaret 1979, S. 202-214.

²⁶Es sind insgesamt 5 Bände dieser Berichte erhalten geblieben, die die Jahre 1723-1726 und das Jahr 1736 betreffen. (Paris, Archives Nationales, Registre E 3654 - 3659; veröffentlicht und kommentiert von Antoine 1973).

der Eindruck zu gewinnen, daß Frankreich in Folge dieses, nun vorwiegend unter Einsatz diplomatischer Mittel gelösten Konfliktes weitgehend ohne eigene Einbußen wieder in den Besitz des 1697 verloren gegangenen Herzogtums Lothringen gelangte²⁷. So kann unter wirtschaftlichen Aspekten die Zeit zwischen 1715 und 1740²⁸ für einen Teil des französischen Adels und des aufstrebenden Dritten Standes geradezu als ein “goldenes Zeitalter” bezeichnet werden²⁹, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, daß von dieser Wirtschaftsblüte nur eine Personengruppe profitierte, die weniger als 10 % der französischen Gesamtbevölkerung ausmachte³⁰.

1.2. Das gesellschaftliche Leben

Innerhalb des gesellschaftlichen Lebens läßt sich im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert eine gewisse Kontinuität beobachten, da sowohl zu Lebzeiten Ludwigs XIV., als auch nach seinem Tode die großen fürstlichen Familien Bourbon, Orléans, Vendôme, Savoie und Lorraine hier die beherrschende Rolle spielten³¹. Daneben gewann nach 1715 der Kreis um den Herzog von Orléans, der sich aus dem Meudon-Zirkel entwickelt hatte, eine zunehmende Bedeutung³². Das heißt jedoch, daß im gesamten kulturellen Bereich im frühen 18. Jahrhundert dieselbe Schicht des Hochadels, der “*grands*” und “*princes*” wie schon im 17. Jahrhundert tonangebend blieb. Ähnliches läßt sich auch für die in Paris seit etwa 1700 aufblühende Salonkultur beobachten. Sie stellt im Prinzip eine Weiterführung und Wiederbelebung bereits

²⁷s. Antoine 1973, S. LXIII.

²⁸1740 endete mit dem Beginn des “Österreichischen Erbfolgekrieges” die Phase relativen Friedens, und die sich anschließenden zwanzig Jahre waren wiederum vorwiegend von kriegesischen Verwicklungen Frankreichs in den unterschiedlichsten Konstellationen bestimmt. Als diese Periode schließlich 1763 mit dem Frieden von Paris endete, hatte das Land einen großen Teil seiner Kolonien in Nord-Amerika und Indien verloren und mußte zumindest vorübergehend seine Vorherrschaft in Europa aufgeben.

²⁹Dies betraf vor allem diejenigen Kreise, die vom System der französischen Renten, von Steuereintreibungen, Erträgen aus Staatsmonopolen sowie von der Blüte des Manufakturwesens und des Handels profitierten. (Vgl. Chaussinand-Nogaret 1979, S. 9-10).

³⁰Vor allem auf dem Land blieb das Gros der Bevölkerung von diesem Fortschritt vollständig ausgeschlossen. (Chaussinand-Nogaret 1979, S. 10; vgl. zur gesamten wirtschaftlichen Situation unter Ludwig XV. und ihren gesellschaftlichen Folgen Chaussinand-Nogaret 1991, S. 220 et passim; zur Auswirkung auf das Selbstverständnis einzelner Gruppen und Schichten und die sich dadurch abzeichnende Werteververschiebung im Verlauf des 18. Jahrhunderts, ebd. S. 235-246).

³¹Dies konnten Kimball und Scott für den Bereich der dekorativen Kunst aufzeigen. Das heißt, daß bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein die Maßstäbe für den Kunstgeschmack weiter Kreise der Gesellschaft noch immer vom Kreis des Hochadels gesetzt wurden. (Vgl. Kimball 1949, S. 99; Scott 1995, S. 147).

³²Diese Bedeutung wird zum Beispiel in der weit verbreiteten Bevorzugung allegorischer Motive mit galantem Ton (wie etwa der verschiedenen Venus-Szenen) im 18. Jahrhundert sehr deutlich, die in den Vorlieben des Meudon-Kreises ihre Wurzeln hatte. Denn unter den vom *dauphin* für die Ausstattung Meudons aus den königlichen Sammlungen erbetenen Gemälden befand sich eine ganze Gruppe von Arbeiten mit derartigen “*mythologies aimables*”, darunter auch 3 Werke Paolo Veroneses und seiner Werkstatt (“*Susanna e i vecchioni*”, Paris, Musée du Louvre, Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 61; “*Rebecca al pozzo*”, Versailles, Musée National du Château, Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379, **Abb. 8**; “*Perseo e Andromeda*”, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256, **Abb. 132**). Vgl. Engerand 1899, Kat.-Nr. 4, 5, 7; Brejon de Lavergnée 1987, Kat.-Nr. L.B. 24, 26, 183; zur Auswahl der Gemälde für Meudon s. Schnapper 1968, S. 62-64.

etablierter älterer Formen dar³³, wurde nun aber stärker als zuvor als Gegengewicht zur offiziellen Staatskultur verstanden³⁴.

Der Einfluß, den das gesellschaftliche Leben auf den wirtschaftlichen und vor allem politischen Erfolg der Angehörigen des Hochadels hatte, ist rückblickend kaum mehr in seiner ganzen Bedeutung zu erfassen. In einer Gesellschaft, die die Sphären des Beruflichen und Privaten nicht streng voneinander trennte, vollzog sich in den großen *hôtels* der Oberschicht eine Mischung aus privaten und öffentlichen Aktivitäten, für die diese Stadtpalais den geeigneten Rahmen zu liefern hatten³⁵. Dabei trug anscheinend die Führung eines großen Haushaltes mit Angehörigen der unterschiedlichsten Profession und des verschiedenartigsten Herkommens³⁶ ebenso zum sozialen Prestige bei wie die Gewohnheit, Besuche zu empfangen und selbst zu tätigen. Der tägliche Besuch kann - sowohl in gesellschaftlicher wie in politischer Hinsicht - als einer der wichtigsten sozialen Kontaktpunkte des frühen 18. Jahrhunderts gesehen werden und bildete daher in dieser Zeit eine der Hauptbeschäftigungen des europäischen Adels³⁷. Sehr anschaulich wird das gesamte Ambiente, in dem sich diese Lebensart der maßgeblichen Gesellschaftskreise vollzog, in verschiedenen bildlichen Darstellungen festgehalten, wie z.B. in einer anonymen Szene auf einem Fächerblatt aus den 1680er Jahren³⁸, in zwei Gemälden von Nicolas Lancret, die vermutlich die Gesellschaftsräume im Stadtpalais Pierre Crozats in den 1720er Jahren zeigen (**Abb. 1**)³⁹, oder auf einer Schnupftabaksdose für den *duc* de Choiseul von Louis-Nicolas van Blarenberghe aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (**Abb. 2**)⁴⁰. Alle diese Beispiele zeigen typische Szenen aus dem Gesellschaftsleben des *Ancien Régime*, für das die bildende Kunst den äußeren Rahmen bildete. Die Rezeption von Kunst allgemein und von Malerei im Speziellen dürfte somit - abgesehen vom Kreis der eigentlichen Kunstliebhaber und bildenden Künstler - zumindest bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eng mit dieser Form des gesellschaftlichen Lebens verbunden gewesen sein.

³³Vgl. zum Wesen der Salonkultur des 17. Jahrhunderts insbesondere die Schriften und den umfangreichen Briefwechsel des *chevalier* de Méré. (s. dazu Chamaillard 1921).

³⁴Scott 1995, S. 8.

³⁵Zahlreiche Beispiele aus der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts beschreiben diesen Alltag des Adels. Vgl. insbes. Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos' "*Les Liaisons dangereuses*"; s. dazu auch Bonfait 1986, S. 30-33; Scott 1995, S. 83-86, und Macard 1994.

³⁶Vgl. dazu Choderlos de la Clos. Ein typisches Beispiel für ein solches Konzept bietet der Haushalt des Pariser Bankiers und Kunstmäzens Pierre Crozat, dem in den Jahren um 1715 nicht nur die Maler Charles de La Fosse, Antoine Watteau und Nicolas Vleughles und später Gilles Marie Oppenort angehörten, sondern auch Kunsttheoretiker wie Roger de Piles, Pierre-Jean Mariette und der *comte* de Caylus. (Vgl. dazu Kimball 1949, S. 157; Stuffmann 1968, S. 16-23).

³⁷Vgl. zum gesellschaftlichen Alltagsleben an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert Scott 1995, S. 86 et passim, zum Alltag im mittleren 18. Jahrhundert Chaussinand-Nogaret 1979, bes. S.202-208 und 250-286, und Meyer 1979.

³⁸Paris, Sammlung Kugel. (Vgl. Thornton 1985, S.65).

³⁹Die beiden etwa 1720-1724 entstandenen Konzertszenen Lancrets befinden sich heute in der New Yorker Sammlung Robert D. Brewster und in der Alten Pinakothek München (Inv.-Nr. 14880); vgl. Wildenstein 1924, Kat.-Nr. 86-88; Holmes 1991, S. 58; zur Identifizierung der dargestellten Örtlichkeit s. Stuffmann 1968, S. 24.

⁴⁰Um 1770, Privatsammlung.

Gleichzeitig schätzte das *Ancien Régime* Ideale wie die der Kultiviertheit und des guten Geschmacks besonders hoch, so daß neben Abstammung und Vermögen auch der Umgang mit Kunst, Luxus und Konsum in engster Verbindung mit dem Besitz sozialen Prestiges stand⁴¹. Im öffentlichen Urteil ist in dieser Gesellschaft eine Verschmelzung der Vorstellungen von sozialem Rang mit dem Besitz künstlerisch gestalteter Luxusgegenstände zu beobachten⁴², und die Großzügigkeit in der Ausstattung eines *hôtel* wurde in den gehobenen Schichten zum Ausdruck für die Bereitschaft, der Verpflichtung zum sozialen Prestige nachzukommen, in die eine Familie durch ihre Zugehörigkeit zum Adel hineingeboren wurde⁴³. Wenn diese Form des luxuriösen Lebensstils auch bereits seit dem Tod Ludwigs XIV. im öffentlichen Urteil nicht mehr unumstritten war, so wurde sie dennoch auch in den anschließenden Jahrzehnten in den einflußreichsten Kreisen weiter beibehalten und gepflegt⁴⁴.

Innerhalb eines solchen gesellschaftlichen Kontextes konnte sich für alle Formen der bildenden Kunst eine allgemeine Bedeutung und Hochschätzung entwickeln, wie sie nur selten zuvor und danach erreicht wurde. So entstand trotz des Rückgangs offizieller Staatsaufträge⁴⁵ zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Kreis des Adels eine bedeutende Gruppe neuer Auftraggeber und Käufer⁴⁶, die nun bewußt einen neuen Geschmack propagierten und damit in die Entwicklung der französischen Kunst regulierend eingriffen. Wie groß die Bedeutung der Auftraggeber auch in ihrem eigenen Selbstverständnis für das Kunstgeschehen dieser Zeit gewesen sein muß, macht eine Äußerung des *marquis* de Lassay deutlich, der in seinen "*Réflexions que j'ai faites sur moi*" einen Architekten geradezu als Werkzeug des Auftraggebers bezeichnet und betont, daß diesem auch nicht der geringste Einfluß auf grundlegende geschmackliche und künstlerische

⁴¹Vgl. dazu ausführlich Scott 1995, S. 81-83.

⁴²Wie eng nach allgemeiner Einschätzung der Besitz von Kunst und Luxusgegenständen mit dem Leben des Adels verbunden war, zeigen noch in der zweiten Jahrhunderthälfte Äußerungen Jean Jacques Rousseaus, der im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Leben in einer idealen Gemeinschaft die Sitten seiner vom Adel geprägten Zeit anprangerte. In diesem Zusammenhang äußerte er sich auch über die bildenden Künstler und kritisierte sie wegen der Nutzlosigkeit der von ihnen geschaffenen Objekte, die nur dem Amusement der gesellschaftlichen Oberschicht dienten. (Jean-Jacques Rousseau: *Collection complète des œuvres*, t. 4, contenant les IV premiers livres d'*Émile ou de l'éducation*, Genf 1782, S. 310).

⁴³Scott weist auf die besondere Schwierigkeit hin, diese Aspekte des gesellschaftlichen Lebens aus der zeitlichen Distanz heraus zu beurteilen, denn Geschmack und Stil "[...] belonged genuinely to the oral culture of the court and noble society", die rückblickend nur äußerst schwer greifbar sind, aber zweifellos von größter Bedeutung für die ungeschriebene Hierarchie der Gesellschaft des *Ancien Régime* gewesen sein müssen. (Scott 1995, S. 82).

⁴⁴Vgl. dazu die bei Scott ausführlich zitierten Quellen (Spottverse, Flugblätter etc.) gegen den Luxus der gehobenen Stände aus dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. (Scott 1995, S. 222-232).

⁴⁵Zwar wurden in den Jahren seit dem Amtsantritt Jules Hardouin Mansarts als *surintendant des bâtiments du roi* 1699 noch einzelne große königliche Aufträge vergeben, so 1699 für die Veränderungen in der Ausstattung des *appartement du roi* in Versailles, 1701 bei der Neugestaltung eines Appartements in Schloß Trianon und vor allem ab 1698 umfangreichere Arbeiten in Notre-Dame und 1699 bei der Dekoration der Kapelle von Versailles. Jedoch ging im Vergleich zu den großen Projekten des 17. Jahrhunderts der Anteil und Umfang der königlichen Aufträge für Maler und Dekorationskünstler insgesamt deutlich zurück. (Eine ausführliche Besprechung der einzelnen königlichen Projekte dieser Jahre bei Kimball 1949, S. 68-99).

⁴⁶Besonders scheinen diese Auftraggeber im Bereich der Malerei an Einfluß gewonnen zu haben, wo nach Haskell geradezu ein "neuer Typ Sammler" entstand, wie ihn in besonderer Weise Pierre Crozat repräsentierte. (Haskell 1996, S. 390).

Entscheidungen einzuräumen sei⁴⁷. Wenn auch hier eine Position besonders überspitzt ausgedrückt wird, die dem Auftraggeber alle, dem Künstler jedoch kaum eine Freiheit zugesteht, so darf doch im 17. und 18. Jahrhundert sicher in vielen Fällen, wie etwa bei Pierre Crozat⁴⁸ oder dem *duc de Richelieu*⁴⁹ von einem maßgeblichen Einfluß der Käufer und Auftraggeber auf die für sie geschaffenen Kunstwerke ausgegangen werden.

Wie wichtig die Rolle der bildenden Kunst im Netz gesellschaftlicher Regeln, Hierarchien und Beziehungen in den Jahrzehnten um 1700 war, und welche Möglichkeiten zu Selbstdarstellung und Selbstbewußtsein durch die Kunst geboten wurden, wird vor allem durch die Tatsache belegt, daß sich in erster Linie die Gruppe der gesellschaftlich neu aufgestiegenen Familien im Bereich der Kunstförderung engagierte⁵⁰. Denn es war trotz aller wirtschaftlichen Probleme bereits in der Phase der Kriege unter Ludwig XIV. einer Gruppe von Angehörigen des Dritten Standes gelungen, zu erheblichem Reichtum zu gelangen und gesellschaftlich aufzusteigen⁵¹. Als typische Beispiele sind hier Armee-Lieferanten wie Paul Poisson de Bourvallais, Steuerinspektoren wie Jean-François Masson und Bankiers wie Antoine und Pierre Crozat zu nennen. In welchem Ausmaß das Phänomen der neu aufgestiegenen Familien bereits am Ende des 17. Jahrhunderts von Bedeutung war, machen die Untersuchungen Jean-Marie Constants deutlich: danach gehörten um 1690 von den 460 in Paris ansässigen Adelsfamilien lediglich 24 % zur Schicht der Adeligen von Geblüt, während 76 % im Verlauf des 17. Jahrhunderts neu in den Adelsstand aufgestiegen waren.⁵² Diese Familien bemühten sich nun, entweder durch Heirat

⁴⁷Wörtlich schreibt er: *“Je me sers d’un Médecin, d’un Advocat, d’un Architecte comme d’un outil; et pour rien je ne souffrirois qu’ils prissent la moindre autorité sur moi, me reservant toujours à juger si ce qu’ils me disent est bon ou mauvais.”* (Lassay: *Recueil de différentes choses*, 1. Ausgabe 1727; zitiert nach der 2. Ausgabe 1756, partie 4, S. 305.)

⁴⁸Daß Crozats persönlicher Kunstgeschmack auch den Stil der bei ihm wohnenden Künstler beeinflusste, zeigen die großen Ähnlichkeiten in den Arbeiten La Fosses, Vleughels und Watteaus in den Jahren um 1715.

⁴⁹Ganz offkundig übte der *duc de Richelieu* mit seiner Vorliebe für die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts starken Einfluß auf den Stil Antoine Coypels (1661-1722) aus. So weist etwa eine 1692 von Coypel für den Herzog geschaffene Kreuzigungszone größte Ähnlichkeit zum Stil Peter Paul Rubens’ auf, den der Auftraggeber mehr als jeden anderen Künstler verehrte. Coypels Vorzeichnung zu diesem Gemälde wurde sogar für ein Rubens-Original gehalten. (s. Garnier 1989, S. 114, Kat.-Nr. 47; zur Beziehung des *duc de Richelieu* zu Coypel ebd. S. 20 et passim).

⁵⁰Bezeichnenderweise erfolgte die Unterstützung gerade der fortschrittlichsten Strömungen innerhalb der französischen Malerei häufig nicht in erster Linie durch Kreise des Hochadels, sondern vor allem durch Angehörige des mittleren Adels und der neu aufgestiegenen Familien. Sie waren bereit, Aufträge an Künstler zu vergeben, deren Malerei als neu erlebt wurde. Als Beispiele seien hier etwa die Käufer der Gemälde Antoine Watteaus genannt, unter denen sich mit Ausnahme der *comtesse de Verrue* und des *comte de Caylus* keine Angehörige des höchsten Adels befunden haben. (Scott 1995, S. 153).

⁵¹Nach den Angaben Vaubans im *“Projet de paix assez raisonnable pour que tous les intéressés a la guerre présente [...]”* (1706) reichten für Offiziere fünf bis sechs *campagnes* in den Kriegen aus *“pour être riche à millions”*. Daneben erwähnt Vauban *“le très petit nombre”* hoher Hofbeamter, Adelige und Kaufleute, deren großer Reichtum in krassem Gegensatz zur Armut des größten Teils der Bevölkerung stand. (Vauban 1910, t. 1, S. 518).

⁵²Constant 1991, S. 157.

in den Zirkel des etablierten Hochadels aufzusteigen⁵³ oder durch andere, gesellschaftliche und kulturelle Aktivitäten ein entsprechendes gesellschaftliches Prestige zu gewinnen⁵⁴. So ist z.B. im Fall der Brüder Crozat angesichts der eindeutigen Bestrebungen Antoinettes, seine Familie durch Heirat mit dem französischen Adel zu verbinden, zu vermuten, daß auch die bedeutende Kunstsammlung Pierres zumindest teilweise unter dem Aspekt des Sozialprestiges zusammengetragen worden ist⁵⁵. Ganz sicher ist die Kunstförderung der neuen Auftraggeberschicht vor allem dann von dem Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung bestimmt worden, wenn Kunstwerke zur Ausstattung größerer architektonischer Zusammenhänge gedacht waren. Dies gilt insbesondere für Malerei, die für die in großer Zahl neu entstandenen Pariser Stadtpalais gedacht war.⁵⁶ Hier dürften gesellschaftliche und repräsentative Aspekte den Kunstgeschmack ganz wesentlich beeinflußt haben⁵⁷. So läßt sich auch bei den aufgestiegenen Familien in der Bevorzugung bestimmter Kunstrichtungen und Themen der Malerei immer wieder eine Nachahmung adeliger Kreise beobachten. Pierre Crozat etwa präsentierte im Treppenhaus seines *palais* in der rue de Richelieu eine Kopie nach Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana“⁵⁸ und demonstrierte damit einerseits seine persönliche Vorliebe

⁵³Zum Beispiel gelang es Antoine Crozat, seine Tochter Marie-Anne für eine Mitgift von 2 Millionen *livres* mit Henri de La Tour d’Auvergne, *comte d’Evreux*, zu verheiraten. (Scott 1995, S. 86 mit entsprechenden Quellen; vgl. zur Heiratspraxis der im Verlauf des 17. Jahrhunderts aufgestiegenen Familien auch Constant 1991, S. 160-162).

⁵⁴Constants Untersuchungen ergaben gerade für die Schicht der „*noblesse financière*“, der gegenüber die öffentliche Meinung zumeist ausgesprochen negativ eingestellt war, dieses deutlich ausgeprägte Bemühen um einen Aufstieg in die höchsten Gesellschaftskreise, das vor allem auch durch den Versuch geprägt war, den Lebensstil des etablierten Hochadels nachzuahmen. (Constant 1991, S. 169-170 und 184-185).

⁵⁵Ablesbar ist dies u.a. am Bauplan für Pierre Crozats *palais* in der rue de Richelieu, der besondere, z.T. sehr repräsentative Räume für die Kunstsammlungen aufweist. (Vgl. Stüffmann 1968, S. 15; Scott 1995, S. 218-220).

⁵⁶Eine ausführliche Übersicht über die neu errichteten privaten Stadtpalais und ihre Dekorationen geben Kimball 1949, S. 103-115 und Scott 1995, S. 101-117. Besonders charakteristische Beispiele für die gesellschaftlichen Ambitionen, die beim Bau dieser Stadthäuser wirksam wurden, bieten wiederum die Projekte der beiden Brüder Crozat. Pierre Crozat ließ 1704 durch Jean Sylvain Cartaud ein *palais* in der rue de Richelieu und sein Schloß Montmorency errichten und 1730 sein Pariser Haus noch einmal durch Gilles Marie Oppenort erweitern. Für Antoine Crozat wurden von Pierre Bullet im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gleich mehrere *hôtels* in Paris erbaut. (Kimball 1949, S. 103, 155; Langenskiöld 1959, S. 74-94). Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Kritik, die der Kanzler Ludwigs XIV. Louis de Phélypeaux, *comte de Pontchartrain*, 1703 wegen der Goldausstattung der Galerien im Haus Antoine Crozats äußerte (zit. bei Scott 1995, S. 98). Denn sie zeigt ganz deutlich, daß Crozat sich durch eine traditionell dem Hochadel vorbehaltene Prachtenfaltung über die Schranken seiner gesellschaftlichen Stellung hinwegzusetzen suchte, und belegt damit einmal mehr seine Ambitionen. (Vgl. zur gesamten Kultur der aufsteigenden Familien des Zweiten und Dritten Standes zu Beginn des 18. Jahrhunderts Scott 1995, S. 213-239).

⁵⁷Daß gerade die Tafelmalerei in der Einschätzung der Zeit oft als reine Ausstattungskunst verstanden wurde, belegt etwa der Verkaufsvertrag für ein Haus aus dem Besitz Alexandre Lhuilliers, das von Paul Poisson de Bourvallais erworben wurde. Dieser umfaßt sowohl das Gebäude selbst, als auch auf die dort befindlichen Wandverkleidungen und Spiegel sowie die Gemälde. (Scott 1995, S. 213 unter Bezugnahme auf Brice 1717, t. 1, S. 259).

⁵⁸1562/63 Paris, Musée du Louvre; Pignatti/ Pedrocchi 1995, Kat.-Nr. 149. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts befand sich das Original Veroneses noch an seinem ursprünglichen Ort in San Giorgio Maggiore in Venedig, in Frankreich waren jedoch verschiedene Kopien und Stiche nach der Komposition vorhanden. (Vgl. zu den französischen Kopien und Nachstichen Prierer 1997, S. 165-187; zur Hängung der Kopie in der rue de Richelieu s. Stüffmann 1968, S. 80; Prierer 1997, S. 177, Kat.-Nr. B (II) 9).

für den venezianischen Meister. Andererseits spielte er damit vielleicht auch auf Veroneses *“Cena in casa di Simone”* im Besitz Ludwig XIV. an⁵⁹ sowie auf die Serie von Kopien nach Paolos Festmählern, die der König 1676 für die *marquise de Montespan* in Auftrag gegeben hatte⁶⁰. Wie im Bereich der Architektur, so gewann der Aspekt des Sozialgewinnes damit auch im Umgang mit der Malerei ein besonderes Gewicht für die um gesellschaftlichen Aufstieg bemühten Kreise⁶¹. Denn es bestand anscheinend bereits seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Tendenz, die bildende Kunst in Verbindung mit der entsprechenden Bildung als Mittel zu gesellschaftlicher Liberalisierung zu interpretieren. In diesem Sinne lassen sich etwa Äußerungen Charles Perraults aus den Jahren um 1685 deuten, nach denen die Kunst eine besondere Sphäre darstellt, die jedem Gebildeten offensteht und damit dazu beiträgt, soziale Hierarchien zu überwinden, oder diese sogar ganz aufheben kann⁶².

Eine weitere wichtige Funktion der Kunst wurde in den Jahrzehnten um 1700 durch die in den Kreisen des Adels gepflegte Kultur der *“honnêteté”*⁶³ vorgegeben, innerhalb derer die Beschäftigung mit allen Formen der Künste einen integralen Bestandteil darstellte. Der *“honnête homme”*, das Ideal des kultivierten Angehörigen der Gesellschaft, konnte durch Kunstbesitz sowohl Wohlstand - und damit verbunden in einem weiteren Sinne Großzügigkeit⁶⁴ -, als auch Bildung - eine der wichtigsten Grundlagen der *“honnêteté”* - demonstrieren⁶⁵. So hatte bereits der *chevalier de Méré*, im 17. Jahrhundert über den guten Geschmack geschrieben: *“Le bon goût vient d’une connaissance exquise et juste à juger du bien et du mal - et qui que ce soit ne peut avoir cette connaissance bien parfaite sans se l’être acquise avec beaucoup de soins et de réflexions”*, und damit Bildung als Voraussetzung für alle Kultiviertheit

⁵⁹um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192; **Abb. 4**.

⁶⁰Vgl. zu diesen von Pierre-Paul Sevin ausgeführten Gemälden Prierer 1997, S. 86-87 und Kat. A (I) 4.

⁶¹Scott kann dies auch am Beispiel der gerade im Dritten Stand sehr beliebten Jagddarstellungen aufzeigen. (Scott 1995, S. 216-217).

⁶²Vgl. dazu Scotts Interpretation, 1995, S. 217-218. Daß hier nicht nur eine Idealvorstellung vorlag, sondern der Bereich der bildenden Kunst tatsächlich eine Möglichkeit bot, gesellschaftliche Schranken durch Talent zu überwinden, machen die Biographien verschiedener französischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts deutlich, allen voran diejenige François Bouchers, dem es gelang, aus ärmlichen Verhältnissen bis zum Direktor der *Académie Royale* 1765-1768) und zum *premier peintre du roi* aufzusteigen (ab 1762). (Vgl. zu Bouchers Karriere Brunel 1986, bes. S. 24 und 53).

⁶³Auch das Ideal der *“honnêteté”* wurde in seinen Grundlagen bereits im 17. Jahrhundert entwickelt, erlebte aber eine besonders weite Verbreitung im frühen 18. Jahrhundert. Antoine Gaumbauld, *chevalier de Méré*, hatte *“honnêteté”* wie folgt zusammengefaßt: *“[...] son principal fonds est dans le cœur - et l’esprit lui donne les agréments [...] Suivant moi, l’honnêteté (à vrai dire) c’est la quintessence de toutes les vertus.”* (Chamaillard 1921, S. 132). Für die Weiterentwicklung dieser Vorstellungen im 18. Jahrhundert sind besonders Dominique Bouhours Ausführungen über die *“noblesse des pensées”* bezeichnend. (Vgl. Bouhours 1988, S. 131-134 und S. 401).

⁶⁴Scott 1995, S. 86 et passim.

⁶⁵Sehr aufschlußreich ist für die Integration der bildenden Kunst in den gesamten Bildungs-Kontext z.B. die Tatsache, daß Dominique Bouhours die großen Maler in ihrem Bemühen um Wahrhaftigkeit und Naturtreue als vorbildhaft für denjenigen, der sich um die rechte Art des Denkens bemüht, herausstellt: *“Concluons [...] que la raison est d’elle-mesme ennemie du faux, & que ceux qui veulent penser juste, doivent imiter les grands Peintres, qui donnent de la vérité à tous leurs ouvrages; ou plutôt suivre la nature sur laquelle les Peintres se réglient.”* (Bouhours 1988, S. 69).

herausgestellt.⁶⁶ Obwohl im frühen 18. Jahrhundert die Gelehrsamkeit und das allzu trockene Wissen der *salons* der Vergangenheit abgelehnt wurden, lebten dennoch derartige aus den Traditionen des 17. Jahrhunderts abgeleitete Vorstellungen weiter⁶⁷, und die Beschäftigung mit Themen der Bildung und der Kunst blieb ein zentrales Element des gesellschaftlichen Lebens⁶⁸. So wurde neben dem Wunsch der repräsentativen Selbstdarstellung das Bedürfnis, Wissen über Kunst zu erwerben, das geradezu einen enzyklopädischen Ansatz beinhaltete, zu einer wesentlichen Motivationsgrundlage für den Erwerb von Malerei. Es waren daher vor allem Kabinettbilder, Ölskizzen und verkleinerte Kopien nach bedeutenden Werken der Vergangenheit, die nun in ständig wachsender Menge gesammelt wurden⁶⁹.

In Verbindung mit dem skizzierten gesellschaftlichen Kontext stellt die Beschäftigung mit den schönen Künsten schließlich aber auch ein wichtiges Element der Unterhaltung dar. Dies ist vielleicht am deutlichsten ablesbar an den Räumen, in denen in den großen *hôtels* die Gemäldesammlungen zusammengestellt und präsentiert wurden. Sie sind nach ihrer Anlage und Zugänglichkeit zu den Teilen der *palais* zu zählen, die sowohl der reinen Repräsentation, wie auch dem sozialen Leben gewidmet waren⁷⁰. Die hier präsentierten Bilder dienten nicht nur der Dekoration, sondern sie sollten den Besucher zur genaueren Betrachtung und zum gebildeten Kommentar auffordern⁷¹.

Somit läßt sich beim Umgang der französischen Gesellschaft mit der bildenden Kunst allgemein und mit der Malerei im besonderen ein zweifacher Ansatz beobachten: auf der einen Seite stand die Verwendung von in der Regel großformatigen Historienkompositionen, die in den offiziellen Räumen vor allem der repräsentativen Selbstinszenierung dienten, auf der anderen Seite die Rezeption der in den privateren Räumen der *hôtels* zusammengetragenen kleineren Kabinettbilder, die gemeinsam mit graphischen Blättern in einem intimeren Rahmen studiert werden konnten. Die Beschäftigung mit allen Erscheinungen der Malerei und Graphik wurde so zu einem eigenen wichtigen Teilbereich innerhalb der Salonkultur des 17. und 18. Jahrhunderts, der zugleich Kennerschaft, Wissen und Prestige ausdrücken konnte. Für das Sammeln und die

⁶⁶Chamaillard 1921, S. 144.

⁶⁷Dies wird sehr anschaulich an der klassischen Form des Dialogs, in der etwa noch Dominique Bouhours 1705 seine "*Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*" abfaßte, sowie an den zahlreichen Bezugnahmen auf die klassische Geschichte, Literatur und Philosophie, die sich in Veröffentlichungen des 18. Jahrhunderts immer wieder finden. Daß auch das Ideal der "*honnêteté*" bis weit ins 18. Jahrhundert hin seine Bedeutung behielt, belegt etwa eine biographische Notiz zum Leben des Porträtisten Nicolas Largillière (1656-1746), die Pierre-Jean Mariette 1764 für den Katalog der Sammlung La Live de Jully verfaßte. Hier heißt es über den Maler "*il joignit les vertus de l'honnête-homme & les qualités d'un véritable ami.*" (La Live de Jully 1764, S. 6).

⁶⁸Wie wichtig der Begriff des guten Geschmacks im Verlauf des 18. Jahrhunderts für die kunsttheoretische Diskussion, vor allem im Umfeld der Akademie wurde, verdeutlichen die verschiedenen Reden, die Charles-Nicolas Cochin in den 1760er Jahren vor der Vereinigung vortrug. (Vgl. dazu allgemein Michel 1993, insbes. S. 419). Scott 1995, S. 133; vgl. zum Ideal des Geschmacks im 18. Jahrhundert auch Tavernier 1983, S. 13-16.

⁶⁹Wie weit verbreitet solche Vorstellungen während des gesamten 18. Jahrhundert in der französischen Gesellschaft waren, macht auch die bis 1789 kontinuierlich steigende Zahl der privaten Kunstsammlungen deutlich. Während in den Jahren 1700 bis 1720 in Paris nur etwa 150 private Galerien existierten, stieg ihre Zahl zwischen 1750 und 1789 auf etwa 500. (Conisbee 1981, S. 27).

⁷⁰Zur funktionalen Gliederung der Räume in den Pariser *hôtels* s. Scott 1995, S. 102-109 mit Quellen; zur Integration der Bilderkabinette in die "*appartements de société*" ebd. S. 105.

⁷¹West 1999/2, S. 61.

Rezeption von Malerei spielten daher bei allem Interesse für die Kunst selbst in der Gruppe der Käufer und Kenner durchaus auch außerkünstlerische Aspekte eine wesentliche Rolle. Daneben waren es aber auch häufig sehr persönliche Vorlieben, die die Art der Rezeption bestimmter Malschulen oder einzelner Künstler in den *salons* bestimmten⁷².

Das allgemeine Interesse an der bildenen Kunst läßt sich verstärkt ab etwa 1660 beobachten. Es äußerte sich in der Beschäftigung zahlreicher „*amateurs*“ und „*connoisseurs*“ mit Fragen der Kunst und in zahlreichen kunsttheoretischen Traktaten, die seit dieser Zeit veröffentlicht wurden⁷³. Dabei wurde vor allem die Auseinandersetzung mit der großen Kunst der Vergangenheit als Voraussetzung für jede Neuentwicklung in der Kunst und in der Geschmacksbildung aufgefaßt, und daher im gesellschaftlichen Leben in ungewöhnlich intensiver Form praktiziert⁷⁴.

In welcher Art und in welchem Ausmaß die Beschäftigung mit der venezianischen Malerei und die Rezeption der Werke Paolo Veroneses innerhalb des lebendigen französischen Kunstlebens eine Rolle spielte, soll im folgenden Teil der Untersuchung zunächst unter dem Gesichtspunkt der Käufer und Sammler beschrieben werden. Die maßgebliche Grundlage für diese Analyse wird dabei die Sichtung der Bestände von Arbeiten Veroneses und seiner Schule in den verschiedenen französischen Sammlungen des ausgehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bilden.

⁷²So bevorzugten die Sammler seit dem 17. Jahrhundert zwar in der Regel Galerien, die Werke unterschiedlicher Meister Vergangenheit in repräsentativer Auswahl enthielten, aber es entstanden auch Kollektionen, die vorwiegend der Malerei eines Typus oder einer Schule gewidmet waren. Z.B. enthielt die Sammlung des *duc de Richelieu* fast ausschließlich Arbeiten von Peter Paul Rubens und seinem Kreis (vgl. Garnier 1989, S. 7 et passim) und die Galerie La Live de Jullys vorwiegend Werke zeitgenössischer französischer Künstler (vgl. La Live de Jully 1764; Conisbee 1981, S. 27).

⁷³Vgl. für die weitere Entwicklung im 18. Jahrhundert, die dieselbe Tendenz aufweist, Chatelus 1991, S. 119-159.

⁷⁴Michael Levey faßt die Situation wie folgt zusammen: „*Perhaps nowhere else in Europe were the visual arts so well integrated into society, so widely utilized and patronized and taken so seriously.*“ (Levey 1993, S. 3).

2. Werke Paolo Veroneses in französischen Kunstsammlungen des späten 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Schon im Verlauf des 17. Jahrhunderts ist überall in Europa ein starkes Interesse an den Werken venezianischer Künstler festzustellen. Zunächst begrenzt auf den Kreis der Monarchen und Fürsten, verbreitete sich die Vorliebe für venezianische Malerei bald unter den Kunstliebhabern und -kennern verschiedenster Schichten und Länder⁷⁵. Daß sich als Ergebnis dieser Entwicklung im 18. Jahrhundert in Frankreich ein ungewöhnlich reichhaltiger Bestand an Werken Veroneses befand, wurde bereits in den zeitgenössischen Texten immer wieder hervorgehoben. So schreibt etwa Jean-Baptiste Boyer d'Argens (1704-1771) im Jahr 1752: *“Les amateurs de la peinture qui vivent à Paris, sont aussi en état de juger du mérite de Paul Veronese sur ses tableaux, que les Italiens; car sans compter les ouvrages de ce peintre qui se trouvent chez plusieurs particuliers, Mr. Le Duc d'Orléans en possède vingt tableaux, parmi lesquels il s'en trouve une quinzaine dont les figures sont de grandeur humaine; & le Roi en a vingt-sept, entres lesquels est le fameux tableau des Pèlerins d'Emmaüs, que tout le monde connoît.”*⁷⁶ Wie in diesen Bemerkungen bereits angedeutet, befand sich der bedeutendste Bestand an Gemälden Veroneses im Besitz der französischen Könige, an zweiter Stelle standen einige herausragende Kunstsammlungen der *“grands personnages”* - wie des hier erwähnten duc d'Orléans oder des Bankiers Pierre Crozats. Weiterhin befanden sich Originale Veroneses und seiner Mitarbeiter im Besitz verschiedenster Kunstliebhaber aus der gesellschaftlichen Oberschicht, sie waren aber auch in bürgerlichen Kreisen und unter den bildenden Künstlern des 18. Jahrhunderts verbreitet.

2.1. Die Quellenlage

Obwohl zu den Kunstsammlungen, die im 18. Jahrhundert in Frankreich existierten, sowie zum Auktionswesen und zum Kunsthandel dieser Zeit umfangreiches Quellenmaterial vorliegt⁷⁷, bleibt es dennoch schwierig, exakte Angaben über die Bestände an Bildern und Zeichnungen Paolo Veroneses im französischen Kunstbesitz im 17. und 18. Jahrhundert zu erstellen⁷⁸. Diese Schwierigkeit rührt einerseits daher, daß eine Reihe von Quellenmaterialien - an dieser Stelle sind insbesondere die Auktionskataloge und Nachlaßinventare zu nennen - oft ausgesprochen ungenau sind. Zum einen finden sich bei den hier vorgenommenen Zuschreibungen der Objekte an einzelne Künstler häufig vage oder unrichtige Angaben⁷⁹, zum anderen fassen die

⁷⁵Vgl. Garas 1990/2.

⁷⁶Boyer d'Argens 1752, S. 212-213.

⁷⁷Zu nennen sind hier in erster Linie die erhaltenen und publizierten Sammlungs- und Nachlaßinventare, weiterhin die Versteigerungskataloge, die häufig mit Anmerkungen zu den verschiedenen angebotenen Werken versehen sind, sowie persönliche Aufzeichnungen und Briefwechsel (insbesondere von der Hand Pierre-Jean Mariettes und Pierre Crozats).

⁷⁸Vgl. Garas 1990/2, S. 16. Dieses Problem wird noch um ein vielfaches vergrößert, wenn neben den Originalen Paolos auch die Arbeiten seiner Mitarbeiter mit in die Untersuchung einbezogen werden sollen.

⁷⁹Dieses Faktum stellt allerdings für die vorliegende Analyse nur ein relativ geringfügiges Problem dar, da es für die Einstellung der französischen Sammler gegenüber der Kunst Veroneses weniger relevant war, ob Bilder tatsächlich Originale Veroneses und seiner Werkstatt waren oder ob sie ihm im 18. Jahrhundert irrtümlich zugeschrieben wurden.

Verzeichnisse in ihren Eintragungen oft summarisch mehrere Kunstwerke eines oder sogar verschiedener Maler zusammen⁸⁰.

Am stärksten ist von diesem Problem die Gruppe der Zeichnungen Veroneses und seiner Mitarbeiter betroffen. Denn es ist wegen der im Bereich der Graphik besonders häufigen Sammeleintragungen kaum möglich, ein gesichertes Bild über ihre Verbreitung in Frankreich zu erhalten. So kann lediglich ein relativ kleiner Teil der noch heute erhaltenen Blätter mit Sicherheit bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden⁸¹. Cockes Werkverzeichnis der Zeichnungen Veroneses, das insgesamt 218 Arbeiten erfaßt, weist dementsprechend lediglich für 18 Blätter eine Provenienz aus französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts nach⁸². Dennoch gibt es verschiedene Hinweise darauf, daß die Zeichnungen Veroneses unter den französischen Sammlern des späten 17. und des 18. Jahrhunderts beachtet und geschätzt wurden. So werden etwa im Inventar der Sammlung Everard Jabachs aus dem Jahr 1696 insgesamt 26 Zeichnungen aufgeführt, die man Veronese zuschrieb⁸³. Auch die beiden großen, auf Originalgraphik spezialisierten Sammlungen des 18. Jahrhunderts, die von Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette zusammengetragen wurden, enthielten eine Reihe von Arbeiten Veroneses und seiner Mitarbeiter. (Darunter befanden sich die meisten der heute noch erhaltenen Originalblätter Paolos, die sich vor 1750 in Frankreich nachweisen lassen⁸⁴.) Aber auch andere französische Sammler waren offenkundig an den Zeichnungen Veroneses interessiert. So wurden etwa bei der Auktion der Sammlung des *duc de Tallard*⁸⁵, insgesamt fünf Zeichnungen

⁸⁰Als typisches Beispiel für diese Art der Sammeleintragung sei hier ein Los aus dem Katalog der Sammlung Edme Bouchardons angeführt, zu dem es heißt: *“Un porte-feuille contenant des desseins de différents grands maîtres italiens et autres, parmi lesquels il y en a de très-beaux, du Vanus, Josepin, Perin-del-Vaga, Canuti, Polidore, P. De Cortone, Briccio, Piazzetta, Puget etc., etc.”* (Basan: *“Catalogue des tableaux, dessein, estampes, livres d'histoire [...] laissés après le décès de M. Bouchardon”* 1762, Los-Nr. 23).

⁸¹Vgl. zu Veroneses Zeichnungen allgemein Caliarì 1888, S. 293-306; Tietze/Tietze-Conrat 1944, S. 334-367; Cocke 1984 mit ausführlichen Provenienzanangaben.

⁸²Als Originale können nach Cocke 127 Zeichnungen gelten, weitere 26 werden Veronese zugeschrieben. Für 65 Studien, die Cocke ebenfalls aufführt, lehnt er eine Autorschaft Veroneses ab. Die Blätter mit französischer Provenienz verteilen sich auf diese Gruppen wie folgt: 10 Originalzeichnungen, 1 zugeschriebene Zeichnung und 7 Blätter von Nachahmern Veroneses. (Vgl. Cocke 1984).

⁸³Inventar-Nr. III, 52-74, 213-215 und 362. Wahrscheinlich handelte es sich nur bei wenigen der hier genannten Blätter um eigenhändige Arbeiten Paolos. So stammen einige der Zeichnungen mit Sicherheit von Paolo Farinato (1524-nach 1606) und Giulio Angelo del Moro (1573-1615). (Bacou [u.a.] 1977, S. 105 und Kat.-Nr. 73 und 83).

⁸⁴Insgesamt besaß Crozat 12 der noch erhaltenen Blätter von der Hand Veroneses (Cocke 1984, Kat.-Nr. 19, 20, 21, 25, 28, 41, 54, 161, 202, 209, 217 und 218). Aus Mariettes Sammlung sind 10 Zeichnungen Veroneses bekannt, unter denen sieben Stücke aus dem Nachlaß Crozats angekauft wurden (Cocke 1984, Kat.-Nr. 19, 21, 28, 41, 54, 161 und 202). Woher die drei übrigen Blätter stammen, die Mariette erwarb (Cocke 1984, Kat.-Nr. 148, 163 und 205), ist unbekannt. Vgl. zu Mariettes Interesse an Veroneses Zeichnungen auch seinen Text im Versteigerungskatalog der Sammlung Crozat, Mariette 1741/1, S. 75-76.

⁸⁵Nach den Eintragungen im Auktionskatalog besaß der *duc de Tallard* insgesamt mehr als 2.100 Zeichnungen, die zu etwa drei Vierteln von italienischen Künstlern stammten. Allerdings muß der Wert dieser Zahlen bis zu einem gewissen Grad relativiert werden, da unter den Zeichnungen zuweilen auch Miniaturen und Ölskizzen aufgeführt werden. (Remy/Glomy: *“Catalogue raisonné des tableaux, sculptures [...] qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard”* 1756).

Veroneses angeboten, die man für eigenhändig hielt⁸⁶. Und auch in bescheideneren Sammlungen, wie derjenigen des Advokaten Potier⁸⁷ oder des Geschäftsmannes Randon de Boisset⁸⁸, lassen sich Blätter Paolos und seiner Mitarbeiter nachweisen⁸⁹.

Dabei lag das Interesse der Sammler nicht bei den skizzenhaften Entwürfen Veroneses⁹⁰, sondern es konzentrierte sich auf die *chiaroscuro*-Zeichnungen der Caliar-Werkstatt, für die etwa das als „*Pittura Quarta*“ (**Abb. 3**)⁹¹ bekannte und sehr bewunderte Blatt ein typisches Beispiel ist. Diese meist in Feder mit Lavierung und reichen Weiß-Höhungen auf farbigem oder getöntem Papier ausgeführten Darstellungen, die von Veronese als selbständige Kunstwerke konzipiert oder als „*ricordi*“ von Angehörigen seiner Werkstatt nach Bilderfindungen Paolos angefertigt wurden, schätzten die französischen Kunstliebhaber besonders⁹². So befand sich mindestens ein Fünftel der insgesamt 50 heute noch bekannten eigenhändigen *chiaroscuro*-Arbeiten Veroneses im 18. Jahrhundert im Besitz französischer Sammler⁹³, und man war bereit,

⁸⁶Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 295, 296, 391, 655 und 656. (Keine dieser Zeichnungen erscheint im Werkverzeichnis von Cocke 1984.)

⁸⁷Potier besaß insgesamt circa 1.250 Zeichnungen - in der Mehrzahl von flämischen und holländischen Meistern (743 Blätter). Unter den italienischen Künstlern schätzte er vor allem Raffael, wie im Auktionskatalog seiner Sammlung ausdrücklich vermerkt ist (Helle/Glomy: „*Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands maitres [sic], qui composent le feu Monsieur Potier [...]*“ 1757, S. 1). Jedoch befanden sich auch venezianische Zeichnungen in seinem Besitz, u.a. „*une belle composition de Paul Farinati*“ (ebd., Los-Nr. 52).

⁸⁸Neben 293 Gemälden, unter denen auch ein Original Veroneses war („*Venere e Adone con amorini e cani*“; um 1578-80; Seattle Art Museum; Pignatti/Pedrocchi 1995, Kat.-Nr. 267), besaß Randon de Boisset knapp vierhundert Reproduktionsstiche und etwa 150 Zeichnungen. Obwohl unter diesen die Arbeiten französischer Künstler eindeutig dominierten, findet sich unter Los-Nr. 286 auch ein im Begleittext als „*très beau*“ bezeichnetes Blatt Veroneses mit der Darstellung der Heiligen Franciscus von Assisi und Barbara, das aus der Sammlung Pierre-Jean Mariettes stammte. (Remy: „*Catalogue des tableaux [...] du Cabinet de feu M. Randon de Boisset [...]*“, 1777).

⁸⁹Wie sehr die Zeichnungen Veroneses geschätzt wurden, ist auch den Preisen zu entnehmen, die im 18. Jahrhundert für einzelne Blätter bezahlt wurden. So erzielte etwa die unter Los-Nr. 295 im Katalog der Sammlung Tallard aufgeführte Federzeichnung „*Le repas que St. Mathieu fit à Jesus-Christ, dans le tems que ce St. Apôtre étoit Publicain*“ bei der Versteigerung 252 livres, d.h. einen Betrag, der nur wenig unter den Preisen für Gemälde Veroneses in dieser Auktion lag und um ein Fünftes höher war als die Preise, die für die Gemälde Carletto Caliaris gezahlt wurden (48 und 50,1 livres). (Vgl. die handschriftlichen Eintragungen im Exemplar des Auktionskataloges Remy/Glomy 1756, London National Art Library; zur weiteren Geschichte dieser Zeichnung, die 1756 von Jacques Augustin de Silvestre für 252 livres ersteigert wurde und sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Inv.-Nr. C 1937-392) befindet, s. Prieur 1993).

⁹⁰Anscheinend befand sich keine einzige dieser Entwurfsskizzen im 18. Jahrhundert in Frankreich. (s. Coutts 1990, S. 69).

⁹¹Um 1550/60; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 19. Das Blatt ist 1648 in der Casa Muselli (Verona) nachweisbar, 1741 wurde es in der Versteigerung der Sammlung Pierre Crozats angeboten, wo es Pierre-Jean Mariette erwarb.

⁹²Zum Interesse, das diese Blätter bereits bei den Sammlern des 16. und 17. Jahrhunderts erregten, s. Tietze/Tietze-Conrat 1944, S. 334-335; zum Verkauf dieser Stücke nach Frankreich s. Coutts 1990, S. 68. Selbst *chiaroscuro*-Arbeiten, die nicht aus der Caliar-Werkstatt stammten, aber einen der Art Veroneses verwandten Stil aufwiesen, waren beliebt und wurden gesammelt. Allerdings schrieb man sie gerne - wie im Falle der Arbeiten Giulio Angolos (um 1555-nach 1618) in der Sammlung Jabach - Veronese selbst zu. (Vgl. dazu Bacou [u.a.] 1977, Kat.-Nr. 83).

⁹³Cocke 1984, Kat.-Nr. 19, 20, 21, 23, 25, 28, 41 und 161.

für diese "*disegni finiti*" hohe Preise zu bezahlen⁹⁴. Insgesamt dürfte in der auffälligen Bevorzugung gerade dieser Darstellungen eine bereits von Carlo Ridolfi und den italienischen Theoretikern des 17. Jahrhunderts begründete Auffassung ihren Niederschlag gefunden haben, nach der Veroneses Zeichnungen vor allem zu schätzen seien, da sie eine große Ähnlichkeit zu seinen Bildern aufwiesen⁹⁵.

2.2. Die Originalgemälde Paolo Veroneses und seiner Mitarbeiter in französischen Sammlungen

Während sich das Interesse an den Zeichnungen Veroneses im 18. Jahrhundert auf relativ wenige *connoisseurs* konzentrierte, ist die Situation im Fall der Gemälde eine andere. So betonen die zeitgenössischen Autoren bereits seit dem 17. Jahrhundert immer wieder, wie überaus reich der Bestand an Werken des Caliari-Kreises in Frankreich war⁹⁶. Diese Behauptung wird auch durch eine detailliertere Untersuchung der Provenienzen einzelner Werke Veroneses bestätigt. (Vgl. Anhang 1).

Angeichts der Art und des Umfang des Quellenmaterials konnte im Rahmen dieser Studie zwar nicht die Provenienz aller Gemälde der Caliari-Werkstatt bis ins 17. Jahrhundert hinein zurückverfolgt werden, jedoch war es möglich, eine vorläufige Liste der Bilder zu erstellen, die sich im 17. und 18. Jahrhundert in französischem Besitz nachweisen lassen⁹⁷. Danach müssen sich 84 der in den Werkverzeichnissen⁹⁸ berücksichtigten Originalwerke Veroneses und seiner Mitarbeiter im 18. Jahrhundert in französischen Sammlungen befunden haben. Hinzu kommen 16 Bilder, deren heutiger Verbleib ungeklärt ist, weshalb sie von Pignatti und Pignatti/Pedrocco nicht erfaßt wurden⁹⁹. (Vgl. Anhang 1). Somit ergibt sich eine Gesamtmenge von 99 Gemälden Veroneses und seiner Mitarbeiter mit gesicherter französischer Provenienz, sowie eine in ihrer Größe nur annähernd zu schätzende Gruppe von Arbeiten, zu denen die Angaben in den Quellen

⁹⁴So erzielte beim Verkauf der Sammlung Crozat die "*Pittura quinta*"/"*La sainte Vierge accompagnée d'anges*" (New York, Sammlung Mooney; Cocke 1984, Kat.-Nr. 20) mit 235 *livres* den zweithöchsten Preis, der überhaupt für eine Zeichnung bezahlt wurde. (Bjurström 1967, S. 107).

⁹⁵Coutts 1990, S. 69.

⁹⁶Vgl. etwa de Piles 1699/1, S. 276, oder die zahlreichen Bemerkungen zu Werken Veroneses in den verschiedenen Ausgaben des Paris-Führers von Germain Brice (s. dazu die Konkordanz von Pierre Codet im Reprint der Ausgabe von 1752, Genf 1971) sowie das oben bereits angeführte Zitat von Boyer d'Argens (1752, S. 212-213); zu den Gemälden Veroneses in Frankreich allgemein s. auch Caliari 1888, S. 369-402; Ingersoll-Smouse 1927-1928, Béguin 1990, Rosenberg 1990.

⁹⁷Als Grundlage für diese Liste wurden die folgenden Publikationen herangezogen: Caliari 1888, S. 207-292 und 369-402; Marini 1968; Pignatti 1976; Pignatti/Pedrocco 1991 sowie Pignatti/Pedrocco 1995. Zur Ergänzung der in den Werkverzeichnissen gebotenen Informationen wurden verschiedene Publikationen des 18. Jahrhunderts (insbesondere die Versteigerungskataloge) benutzt sowie die Angaben aus den Nachlaßverzeichnissen, die Rambaud publizierte (1964-1971). Schließlich wurden auch die Angaben auf einzelnen Reproduktionsstichen und in den verschiedenen Stichwerken des 18. Jahrhunderts berücksichtigt.

⁹⁸Pignatti 1976; Pignatti/Pedrocco 1995.

⁹⁹Weitere 64 Bilder, die Pignatti/Pedrocco (1995) aufführen, haben eine vollständig ungeklärte Provenienz. So ist es nicht auszuschließen, so daß auch unter ihnen noch einige Gemälde sein könnten, die sich im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich befanden.

so ungenau sind, daß sie nicht eindeutig identifiziert werden können¹⁰⁰. (Vgl. Anhang 2).

2.2.1. Die Sujets der Bilder Veroneses in französischen Sammlungen

Eine inhaltliche Analyse des Bestandes an Gemälden Veroneses in französischen Sammlungen zeigt einige auffallende thematische Schwerpunkte, die zwar sicher teilweise durch die generelle Verfügbarkeit an Bildern auf dem Kunstmarkt bedingt sind, andererseits aber auch die Vorlieben der Sammler erkennen lassen. (Vgl. Tabelle 1 und Graphik 1).

Am auffälligsten ist die Tatsache, daß etwa zwei Drittel der in Frankreich nachweisbaren Arbeiten Veroneses religiöse Sujets zeigen. Dieser Sachverhalt entspricht ganz der allgemeinen Situation am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dürfte sicher mit den Interessen der Käufer in Verbindung stehen. Denn zum einen zählten die Angehörigen des Klerus in Frankreich ganz allgemein zu den wichtigsten Auftraggebern und Sammlern von Malerei¹⁰¹, zum anderen war die Vorliebe für religiöse Kunst in allen Schichten der französischen Bevölkerung sehr groß. So zeigt die Auswertung bürgerlicher Nachlaßverzeichnisse des 18. Jahrhunderts, daß die Menge der religiösen Darstellungen zahlenmäßig generell deutlich dominierte¹⁰², und auch der zeitgenössischen französischen Kunstproduktion ist dieses Interesse an religiöser Malerei zu entnehmen¹⁰³.

Unter den sakralen Motiven herrschen mit 42 von 68 bekannten Darstellungen die Themen aus dem neuen Testament vor, wobei hier ein eigenes Schwergewicht beim Motiv der Madonna mit

¹⁰⁰Es gestaltete sich häufig als ausgesprochen schwierig, die in den Quellen - vor allem den Auktionskatalogen - gemachten Angaben zu einzelnen Bildern zu verifizieren, da es oft unmöglich ist, zu erkennen, ob es sich bei den erwähnten Gemälden um Originale der Caliari-Werkstatt handelt oder um alte Kopien. Für letztere ist die Provenienz nur im Ausnahmefall zu klären - wie z.B. bei den sechs Kopien nach Veronese im Musée des Beaux-Arts in Nantes, die aus dem Besitz François Cacaults (1743-1805) stammen. (Briefl. Information durch Henry-Claude Cousseau, Musée des Beaux-Arts de Nantes). Zwei Gemälde in London können als typische Beispiele dienen, um die Schwierigkeiten bei der Identifikation einzelner Bilder, die in den Auktionskatalogen erwähnt werden, zu verdeutlichen: "*San Gerolamo e donatore*" (1581-1582; London-Dulwich, Dulwich College Picture Gallery, Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 291; 1795 aus der Sammlung Noël Desenfans in London bei Skinner und Dyke versteigert) und "*Venere allo specchio*" (vermutlich Werkstattarbeit; London, Courtauld Institute of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 40; die Provenienz des Bildes im 18. Jahrhundert ist völlig ungeklärt). Beide Gemälde könnten sich durchaus in Frankreich befunden haben, nachweisbar ist dieser Sachverhalt jedoch nicht.

¹⁰¹Für die Aufgeschlossenheit gegenüber der bildenden Kunst setzten bereits im mittleren 17. Jahrhundert die Kardinäle Richelieu und Mazarin die Maßstäbe. Andere hohe Kleriker wie der Erzbischof von Bordeaux und der Bischof von Albi folgten rasch ihrem Beispiel. (Schnapper 1986, S. 192-194, und ders. 1994, S. 130-215). Im Verlauf des 18. Jahrhunderts war schließlich in allen Kreisen der französischen Kirche ein ausgesprochenes Interesse an der Kunst, insbesondere an der Tafelmalerei, verbreitet. (Vgl. Chatelus 1991, S. 119-125).

¹⁰²Dies gilt sowohl für das gehobene Bürgertum, wie für Kleinbürger und Handwerker, wie die entsprechenden Nachlaßinventare belegen. (Vgl. dazu Rambaud 1964-1971, t. 2, S. L-LI; Wildenstein 1967, S. III und S. 217-234; Chatelus 1974, S. 311).

¹⁰³Von insgesamt 482 Gemälden aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zeigten 267 religiöse Sujets und 215 profane Themen - ohne Berücksichtigung von Stilleben, Landschaften, Genreszenen und Portraits. (Heinich 1993, S. 285, Annexe 16). In der Mitte und der zweiten Jahrhunderthälfte verlagerte sich das Interesse jedoch, wie etwa der starke Rückgang religiöser Darstellungen innerhalb der Stichproduktion gegenüber dem 17. Jahrhundert sehr deutlich zeigt. Hier sank der Anteil religiöser Themen von 29,73 % auf 12,1 % der Gesamtproduktion. (Grivel 1986, S. 137).

Heiligen liegt (insgesamt 16 Bilder)¹⁰⁴. Bei den alttestamentarischen Szenen ist die Beliebtheit der „Auffindung des Moses-Knaben“ auffallend: allein vier Originalbilder Veroneses und seiner Werkstatt, die dieses Sujet gestalten, wurden von französischen Sammlern erworben. (Vgl. **Anhang 1**).

Eine ganz besondere Bedeutung kam den großen, vielfigurigen und festlichen Szenen des alten und neuen Testaments zu, in denen Veronese sakrale Motivik und dekorative Prachtenfaltung auf ideale Weise miteinander verband und die daher bereits seit dem 16. Jahrhundert als Objekte der Repräsentation von Sammlern und Auftraggebern besonders geschätzt wurden¹⁰⁵. Auch in französischen Sammlungen waren diese Darstellungen häufig vertreten, und immer wieder wurde in der Kunstliteratur auf sie eingegangen¹⁰⁶. Vier dieser vielfigurigen dekorativen Kompositionen Veroneses lassen sich in Frankreich im Original nachweisen¹⁰⁷, worunter insbesondere die „*Cena in casa di Simone*“ (**Abb. 4**) und die „*Cena in Emmaus*“ (**Abb. 5**) im Besitz Ludwigs XIV., eine herausragende Position einnahmen¹⁰⁸. Wie sehr diese Kompositionen im repräsentativen Kontext geschätzt wurden, ist etwa der Tatsache zu entnehmen, daß der französische Monarch von Pierre-Paul Sevin (1650-1710) verkleinerte Kopien der vier berühmtesten „*Cene*“ anfertigen ließ¹⁰⁹. Und auch die Präsentation der Kopie nach Veroneses „*Nozze di Cana*“ aus dem Benediktinerkonvent von San Giorgio Maggiore¹¹⁰, mit der Pierre Crozat den Eintretenden im Vestibül seines neu erbauten *palais* in der *rue de Richelieu* empfing¹¹¹, deutet auf diese Deutung der Bilderfindungen Veroneses hin.

¹⁰⁴ Auch diese Verteilung entspricht ganz der allgemeinen Vorliebe des französischen Publikums. (Vgl. Wildenstein 1967, S. III und S. 216).

¹⁰⁵ Vgl. dazu Cocke 1990.

¹⁰⁶ Fast alle Stellungnahmen der französischen Kunstkritik zu Veronese bezogen sich in erster Linie auf die „*Cene*“ des venezianischen Meisters. Daneben ging man häufig auf seine übrigen vielfigurigen Kompositionen ein, wie z.B. auf die Szenen aus der Esther-Erzählung und der Geschichte Venedigs oder auf Darstellungen aus dem Leben der Heiligen. (Zur Rezeption der großen Festmähler vgl. Prierer 1995, insbes. S. 107-124; zu den kunsttheoretischen Äußerungen zu Veronese im 17. und 18. Jahrhundert s.u.)

¹⁰⁷ Im einzelnen sind dies: „*La Cena in Emmaus*“ (1559/60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100), „*La Cena in casa di Simone*“ (um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192), „*La Presentazione al tempio*“ (Carletto Caliarì ?; ehemals Berlin, Gemäldegalerie; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 5) und „*Il Giudizio di Salomone*“ (um 1565; Detroit, Sammlung Freeman; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 14).

¹⁰⁸ An dieser Stelle muß die Frage offen bleiben, ob man sich in Frankreich der ikonographischen Anspielungen und Beziehungen der „*Cene*“ Veroneses zu den öffentlichen Festmählern, die in Venedig im 16. Jahrhundert inszeniert wurden, bewußt war. Der gedankliche Bezug zum Konzept der politischen Selbstdarstellung, der in der Atmosphäre dieser Szenen impliziert ist, scheint aber im 17. und 18. Jahrhundert noch durchaus wahrgenommen worden zu sein. (Vgl. zur Ikonographie der „*Cene*“ Smirnova 1990, insbes. S. 360-362).

¹⁰⁹ Vgl. zu diesen Kopien und ihrer weiteren Geschichte Prierer 1997, S. 86-87 und Kat. A (I) 4.

¹¹⁰ 1562-63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149.

¹¹¹ Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 180. Crozat besaß noch eine weitere Kopie nach einer vielfigurigen Festmahlszene Veroneses, deren Vorlage jedoch nicht genau zu identifizieren ist. (Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 181). Auch im Besitz des *duc* de Tallard befanden sich verschiedene verkleinerte Wiederholungen nach Veroneses *cene*: insgesamt fünf Kopien in Öl (u.a. die von Pierre-Paul Sevin 1676 angefertigten Bilder) und zwei Federzeichnungen (Auktionskatalog 1756, Los-Nr. 110, 295, 296 und 297).

Abgesehen von den nachweisbaren Originalbildern muß gerade bei den großen Festszenen und den Gastmählern die Gruppe der Kopien nach Veronese besonders groß gewesen sein¹¹². Dafür spricht die nach Aussage der zeitgenössischen Quellen außerordentliche Beliebtheit dieser Darstellungen¹¹³, die sowohl von der Kunstkritik wie auch von den praktisch arbeitenden Künstlern besonders intensiv rezipiert wurden¹¹⁴.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt unter den in Frankreich vorhandenen Gemälden aus der Caliari-Werkstatt lag bei den sogenannten "*amours des dieux*". Insbesondere Szenen aus dem Venus-Mythos waren sehr populär und sind in verschiedenen Sammlungen belegbar. Sie nehmen gemeinsam mit allegorischen Darstellungen der Liebe mit insgesamt 13 bekannten Bildern (9 Venus-Motive¹¹⁵ und vier Liebesallegorien aus der Sammlung Orléans¹¹⁶) den Hauptteil der insgesamt 29 profanen Sujets aus der Veronese-Werkstatt ein, die sich in Frankreich nachweisen lassen. Für die Rezeption der Kunst Veroneses durch die französischen Maler des 18. Jahrhunderts sollten gerade diese Darstellungen eine herausragende Bedeutung gewinnen¹¹⁷.

2.2.2. Die Besitzer der Originalwerke Veroneses in Frankreich

Eine Analyse der noch erhaltenen Gemälde Veroneses, die sich im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich nachweisen lassen, auf ihre Besitzer hin zeigt, daß sich weitaus die meisten Bilder in nur drei großen Sammlungen befanden: in derjenigen der französischen Könige, der des Herzogs von Orléans sowie im Besitz des Bankiers und Kunstmäzens Pierre Crozat. Zwar besaßen auch andere Sammler, wie der *prince* de Carignan, der *prince* de Conti oder der *duc* de Tallard, Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt, deren Zahl ist aber wesentlich geringer als der Bestand in den drei wichtigsten Sammlungen. Dasselbe Bild ergibt sich auch, wenn nicht nur die noch erhaltenen Gemälde Veroneses berücksichtigt werden, sondern auch alle diejenigen Bilder, die in den Quellen des 18. Jahrhunderts erwähnt und als Arbeiten Veroneses und seiner

¹¹²In den Versteigerungskatalogen werden diese Wiederholungen häufig als Skizzen oder "*modelli*" bezeichnet, wie etwa die Kopie nach Veronese "*Cena in casa di Simone*" (um 1570-73; Mailand, Brera; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 179) in der Sammlung des *duc* de Tallard (Auktionskatalog 1756, Los-Nr. 110).

¹¹³Neben den vier mit Sicherheit in Frankreich nachweisbaren Originalen könnten sich weitere fünf vielfigurige Darstellungen Veroneses und seiner Mitarbeiter in französischen Sammlungen befunden haben: eine "Apostelversammlung", eine "Festmahlszene", ein "Gastmahl im Hause des Simon", eine "Opferszene" sowie eine Darstellung der Königin von Saba, die mit Geschenken zu Salomon kommt. (**Vgl. Anhang 2**). Weiterhin sind zahlreiche Kopien nach den berühmtesten *cene* Veroneses bekannt, u.a. im Besitz Pierre Crozats und des *duc* de Tallard oder des Pariser Advokaten Jean Libourel, der allein drei Kopien Sebastiano Bombellis nach Festmählern Veroneses besaß. (**Vgl. Anhang 3**).

¹¹⁴Die Beliebtheit von Festszenen war im 17. und 18. Jahrhundert offenbar ein sehr weit verbreitetes Phänomen, das sich nicht allein auf Werke Veroneses beschränkte. Dies läßt sich u.a. an den Sujets der im 17. und 18. Jahrhundert veröffentlichten Stiche ablesen. Während hier der Anteil der Festszenen zunächst noch bei lediglich 6,24 % lag, stieg er im Verlauf des 18. Jahrhunderts bis auf 20,9 % an. (Grivel 1986, S. 137).

¹¹⁵Im einzelnen sind dies: Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 136, 265, 267, 268, eine Variante von Nr. 269, A 23 oder A 98 sowie Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82 und zwei verlorene Darstellungen, die nicht in den Werkverzeichnissen berücksichtigt wurden. (**vgl. Anhang 1**)

¹¹⁶Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 247-250. (**Vgl. Anhang 1**).

¹¹⁷s.u.

Werkstatt bezeichnet werden. (Vgl. Tabelle 2).

2.3. Die großen französischen Galerien

Um die Bedeutung der Werke Paolo Veroneses innerhalb der französischen Gemäldesammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts einschätzen zu können, ist es notwendig, die Motivationen der verschiedenen Sammler für den Aufbau ihrer Galerien näher zu beleuchten. Dabei erscheint es am sinnvollsten, zunächst die drei bedeutendsten Sammlungen ausführlicher zu behandeln, so daß der hauptsächliche gesellschaftliche und geistige Hintergrund, vor dem sich die Beschäftigung mit Veroneses Kunst vollzog, verständlich werden kann.

2.3.1. Die Gemäldesammlung der französischen Könige

Die für die französische Kunstwelt vorbildhafte und damit für den Umgang mit der Malerei der Vergangenheit zumindest an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert maßstabsetzende Sammlung war diejenige Ludwigs XIV.¹¹⁸ Obwohl sie noch bis in die 1660er Jahre klein und im Vergleich zu anderen fürstlichen Sammlungen Europas relativ unbedeutend gewesen war¹¹⁹, hatte diese Sammlung bereits zehn Jahre später zumindest im Kreis der französischen Kunstkenner einen überragenden Ruf, wie der geradezu programmatische Beginn der *“Conversations sur la connaissance de la peinture”* von Roger de Piles zu erkennen gibt. Denn hier heißt es: *“Tout le monde sçait que les Tableaux du Roy composent un des plus beaux Cabinets, qui soit den Europe.”*¹²⁰

Die Verantwortung für den Aufbau der Sammlung lag zu dieser Zeit in den Händen Jean-Baptiste Colberts (1619-1683)¹²¹, der einen großen Bestand hochwertiger italienischer Malerei für den König erwerben konnte¹²². Colberts Aktivitäten sollten vor allem für die Rezeption der

¹¹⁸Zur Entstehung der Sammlung der französischen Könige s. Schnapper 1994, S. 285-302; Brown 1995, S. 202-210; zu ihrer Geschichte allgemein Engerand 1899, S. I-XXVII.

¹¹⁹Vgl. zum Bestand anderer fürstlicher Sammlungen des 17. Jahrhunderts Lavergnée 1987, S. 77-81; Brown 1995; zu den Werken Veroneses in den verschiedenen herausragenden europäischen Sammlungen dieser Zeit (wie derjenigen Rudolfs II., Christinas von Schweden, des Herzogs von Buckingham, des Grafen Arundel oder Erzherzog Leopold Wilhelms) s. Garas 1990/2.

¹²⁰De Piles 1677/1, S. 1.

¹²¹Vgl. zur Biographie und zur Kunstpolitik Colberts allgemein Dumesnil 1856-1858, t. 2; zu seinen Ankäufen für die königlichen Sammlungen s. Sauvy 1973; Lavergnée 1987, S. 18-20; Schnapper 1994, S. 309-317; Brown 1995, S. 202-212. Daß Colbert den Ausbau der Kunstsammlung auch als politische Aufgabe betrachtete, ist seiner Korrespondenz mit den französischen Botschaftern in Rom, Venedig, Madrid und London zu entnehmen. Denn diese enthält den offiziellen Auftrag, Gemälde, die für die königlichen Sammlungen geeignet sein könnten, ausfindig zu machen und für eine Erwerbung durch die französische Krone vorzuschlagen. (Dumesnil 1856-1858, t. 2, S. 224-225).

¹²²Dies geschah insbesondere bei den Verkäufen aus der Sammlung Everard Jabachs, aus dessen Besitz über 40 % der Ankäufe, die Colbert für die königliche Gemäldesammlung in den 1660er und 1670er Jahren tätigte, stammten. (Brown 1995, S. 212; vgl. auch Hulfegger 1954 und Lavergnée 1987, S. 54-61). Weitere wichtige Erweiterungen erfuhr der Bestand an Gemälden im Besitz Ludwigs XIV. durch die Einverleibung verschiedener Nachlässe - u.a. der Kardinäle Richelieu und Mazarin sowie der Bilder Nicolas Fouquets. (Vgl. zur Sammlung Richelieu Schnapper 1994, S. 130 et passim; zur Sammlung Mazarin Schnapper 1994, S. 189-215; zur Integration

venezianischen Kunst in Paris wichtig werden, da der Minister am Erwerb venezianischer Werke für die königlichen Sammlungen besonders interessiert war¹²³. Bei Colberts Tod im Jahr 1683, der das Ende dieser ersten fruchtbaren Phase der Sammlungstätigkeit Ludwigs XIV. markiert¹²⁴, bestand die Galerie aus circa 1000 Gemälden¹²⁵, wie das Inventar Charles Lebruns (1619-1690) aus dem Jahr 1683 und sein Nachtrag von 1686 festhalten. Das von Nicolas Bailly (1659-1736) etwa 20 Jahre später erstellte Bestandsverzeichnis führt insgesamt 2.376 Gemälde, Skizzen und Miniaturen auf, worunter sich 898 Kopien, Skizzen und Entwürfe befanden¹²⁶.

Die Entstehungsgeschichte der Gemäldesammlung Ludwigs XIV. läßt erkennen, daß es sich hier nicht um einen in erster Linie aus persönlicher Kunstbegeisterung zusammengetragenen Bestand handelt¹²⁷. Vielmehr wurde das Fehlen einer umfangreichen Gemäldesammlung im Besitz des französischen Monarchen als Defizit im Vergleich mit anderen europäischen Fürsten empfunden und daher aus Gründen der nationalen Reputation der Aufbau der Sammlung betrieben¹²⁸. Diese auf eine offizielle fürstliche Repräsentation bezogene Ausrichtung spiegelt sich auch inhaltlich im Bestand der Gemäldesammlung wieder¹²⁹. So zeigt sich hier die für die großen fürstlichen Kollektionen des 17. Jahrhunderts typische Bevorzugung der italienischen Kunst. (Die italienischen Arbeiten nehmen mit 279 von 483 Gemälden im Jahr 1683 mehr als die Hälfte des

dieser Sammlungen in die königliche Gemäldesammlung Dumesnil 1856-1858, t. 2, S. 205-208; Schnapper 1994, S. 303-309; zum Erwerb der Bilder Fouquets Lavergnée 1987, S. 53-54, 61-65 und 67-71; zur Sammlung Fouquets s. Schnapper 1994, S. 215-228).

¹²³Schnapper 1994, S. 309-313.

¹²⁴Vielleicht bedingt durch das mangelnde Interesse Ludwigs XIV., sicherlich aber auch durch die schwierige finanzielle Situation der französischen Krone gingen die Aktivitäten des Königs in diesem Bereich seit dem Beginn der 1680er Jahre permanent zurück. (Brown 1995, S. 219- 223).

¹²⁵Darunter waren 483 herausragende Werke, sowie etwa 500 Arbeiten geringerer Qualität, die im Depot aufbewahrt wurden. (Brown 1995, S. 219).

¹²⁶Im Februar 1699 war eine Reinigung aller Gemälde im Besitz des Königs beschlossen worden, die Bailly übertragen wurde. Während der Durchführung dieser Arbeiten erstellte der Maler ein Gesamtinventar der königlichen Sammlungen, das in einer ersten Niederschrift 1706 vorlag (Paris, Archives Nationales, Ms. Inv.-Nr. O¹ 1970). Eine neue Fassung wurde 1708 erstellt (Paris, Archives Nationales, Ms. Inv.-Nr. O¹ 1971), die Bailly um ein spezielles Inventar der Skizzen und Kopien ergänzte (Paris, Archives Nationales, Ms. Inv.-Nr. O¹ 1974). Im Jahr 1710 schließlich wurden diese drei Listen nochmals ergänzt, methodisch überarbeitet und zusammengefaßt als *“Inventaire général des tableaux du Roy, faits avec soin en 1709 et 1710 par le sieur Bailly, garde d’iceux, suivant les ordres qui lui en furent donnez”*. (Paris, Archives Nationales, Ms. Inv.-Nr. O¹ 1975 ; vgl. Engerand 1899, S. VII-XIII).

¹²⁷Zwar war seitens Ludwigs XIV. durchaus ein Interesse an Malerei vorhanden, dieses überwog aber dasjenige an anderen Bereichen seiner Sammlungen keineswegs. (Schnapper 1986, S. 198-199; Brown 1995, S. 225).

¹²⁸Vgl. allgemein zu den Hintergründen der Sammlungsaktivitäten der französischen Könige seit François I. Schnapper in: Lavergnée 1987, S. 6-10 und ders. 1986, insbes. S. 200-202; zum Einfluß Berninis auf die Aufwertung der bildenden Kunst als Betätigungsfeld für den französischen Monarchen s. Lavergnée 1987, S. 22-23.

¹²⁹Charakteristisch für den “nationalen” Charakter der königlichen Sammlung ist die große Anzahl französischer Gemälde und insbesondere die herausragende Stellung Nicolas Poussins. Poussin war bereits 1683 mit 31 Gemälden in der Sammlung vertreten - und damit mit mehr Beispielen als jeder andere Künstler. (Vgl. Lavergnée 1987, S. 66).

Gesamtbestandes ein, wobei besonders die starke Dominanz der nord-italienischen Schulen¹³⁰ - d.h. der Arbeiten aus der Lombardei, Bologna und aus Venedig - auffällt¹³¹.)

Dabei scheint insbesondere das Interesse an venezianischen Werken, die in größerem Umfang seit den 1670er Jahren erworben wurden, nicht nur durch das Vorbild anderer europäischer Fürstenhöfe angeregt worden zu sein, sondern vielmehr dem Geschmack der französischen Kunstöffentlichkeit des späten 17. Jahrhunderts zu entsprechen. Denn ein großer Teil der venezianischen Bilder, die von Colbert angekauft wurden, befanden sich bereits zuvor im Besitz französischer Sammler¹³². Auch wenn bislang in der Forschung umstritten ist, ob und inwieweit hier der persönliche Geschmack des Monarchen seinen Niederschlag fand¹³³, so deutet doch diese Tatsache darauf, daß die Gemäldegalerie Ludwigs XIV. weitgehend die in der französischen Gesellschaft des ausgehenden 17. Jahrhunderts vorhandenen Idealvorstellungen von einer Kunstsammlung widerspiegelte¹³⁴.

Paolo Veronese gehörte in dieser Zeit gemeinsam mit Tizian, Tintoretto und den Carracci sowie Paul Bril zur Gruppe derjenigen Künstler, deren Werke bevorzugt angekauft wurden¹³⁵. In Lebruns Inventar aus dem Jahr 1683 ist er mit 22 Gemälden vertreten, d.h. mit ebensovielen Werken wie Tizian, wohingegen hier z.B. nur zwölf Arbeiten Raffaels und nur sechs Bilder von Peters Paul Rubens¹³⁶ aufgeführt werden. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts dominierten dann die Werke der Koloristen unter den *grands maîtres* in der Galerie noch deutlicher: das Inventar

¹³⁰Auch wenn der Begriff der "Schule" in seiner Starrheit durchaus problematisch für eine kunsthistorische Analyse ist, wurde er hier und im folgenden doch beibehalten, um eine gewisse Klassifikation der in den französischen Sammlungen vorhandenen Gemälde zu ermöglichen und daraus einige allgemeinere Erkenntnisse über den französischen Kunstgeschmack gewinnen zu können. Die Verwendung des Begriffs folgt dabei den Vorgaben der Quellentexte, in denen sich eine Einteilung der Malerei nach Schulen seit dem 17. Jahrhundert findet und von da an fast durchgehend immer wieder aufgegriffen wird. Eine zusammenfassende Definition formulierten Watelet und Lévesque 1792 wie folgt: "*Ecole [...] dans les beaux arts, signifie proprement une classe d'artistes qui ont appris leur art d'un maître, soit en recevant ses leçons, soit en étudiant ses ouvrages, & qui en conséquence ont suivi plus ou moins la manière de ce maître, soit à dessein de l'imiter, soit par l'habitude qui leur a fait adopter ses principes.*" (Watelet/Lévesque 1792, t. 2, S. 10).

¹³¹Von den 1478 originalen Bildern, die das Inventar Nicolas Baillys aus dem Jahr 1710 aufführt, stammen 369 Stücke von italienischen Malern, wobei sich die Anteile der einzelnen Schulen wie folgt verteilen: 178 Bilder der lombardische Schule, 102 venezianische Gemälde und 89 Beispiele römischer Künstler. (Engerand 1899, S. IX-X).

¹³²Erst seit etwa 1670 wurden für die königliche Galerie vermehrt venezianische Bilder angekauft. Das Inventar von 1683 nennt insgesamt 65 venezianische Werke, darunter 22 Gemälde Veroneses, 20 Arbeiten von der Hand Tizians, 15 von Bassano und 8 von Tintoretto. Diese Stücke stammten u.a. aus den Sammlungen Everard Jabachs, des *duc* de Liancourt, des *comte* de Brienne und Marc-Mallier du Houssays. Interessanterweise wurden die Arbeiten der Bologneser Maler noch später für die königliche Sammlung erworben. (Lavernée 1987, S. 76).

¹³³Während Constans (1976, S. 157) davon ausgeht, daß Ludwig XIV. selbst ein profunder Kunstkenner war und die Gemäldesammlung mit ihrer Dominanz des "*grand genre*" sowie der vom Kolorit bestimmten italienischen, insbesondere venezianischen Malerei seinen persönlichen Geschmack reflektiert, nehmen Schnapper (1994, S. 285-288) und Brown (1995, S. 225) an, daß sich hier vielmehr der Einfluß Colberts niederschlug und das Interesse Ludwigs XIV. an Malerei nicht besonders ausgeprägt war.

¹³⁴Vgl. dazu Rosenberg 1990, bes. S. 121.

¹³⁵Lavernée 1987, S. 20.

¹³⁶Lavernée 1987, S. 474-478.

Baillys verzeichnet 1710 insgesamt 30 Gemälde von Rubens, 28 Bilder von Veronese und 21 Arbeiten von Tizian¹³⁷.

Die Werke Veroneses, die sich im Besitz Ludwigs XIV. befanden, prägten in besonderem Maß die Vorstellungen, die die französische Kunstöffentlichkeit vom Stil dieses Meisters entwickelte. Als eines der wichtigsten Stücke ist hier die *“Cena in casa di Simone”* (**Abb. 4**) aus dem Refektorium des Serviten-Klosters in Venedig zu nennen¹³⁸. Dieses Gemälde wurde stets besonders bewundert. So hatte es z.B. Pierre de Bonzi (1630-1703), der sich als französischer Botschafter in Venedig sehr für einen Ankauf durch die französische Krone einsetzte, als ein Meisterwerk bezeichnet *“et la plus belle chose qui soit au monde, tant dans le nombre des figures que dans la manière”*¹³⁹. Nach seiner Ankunft in Frankreich wurde das Bild von Baudin Ivart gereinigt und prachtvoll gerahmt¹⁴⁰, um anschließend in Versailles gemeinsam mit einem weiteren Werk Veroneses (einer Darstellung Rebeccas und Eliezers¹⁴¹) im *salon d’Hercule* seinen Platz zu finden¹⁴². Die seit dem 17. Jahrhundert immer wieder in der französischen Kunstliteratur zu beobachtende Konzentration auf die besondere Fähigkeit Veroneses, vor allem große festliche Szenen zu gestalten, dürfte sicherlich maßgeblich von der Präsenz dieses Werkes in Versailles geprägt worden sein.

Die zweite Komposition Veroneses in den königlichen Sammlungen, die die Vorstellungen des französischen Kunstpublikums von der Malerei Paolos stark beeinflusste, war seine *“Cena in Emmaus”* (**Abb. 5**)¹⁴³. Seitdem Jean Nocret (1615-1672) dieses Gemälde in einer Konferenz der *Academie Royale* ausführlich behandelt hatte¹⁴⁴, wurde es von den Theoretikern und Literaten des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder als exemplarisches Beispiel für den Stil Veroneses angeführt.

Abgesehen von diesen beiden Gemälden, die das Bild von Veronese im Bewußtsein des 17. und 18. Jahrhunderts wesentlich beeinflussten, wurde eine Reihe weiterer Arbeiten aus der Caliari-Werkstatt in Versailles an prominenter Stelle im *grand appartement* präsentiert: die Darstellung David und Bathsebas¹⁴⁵ im *salon de l’abondance*, *“Perseus und Andromeda”* (**Abb. 132**)¹⁴⁶ im

¹³⁷Vgl. Engerand 1899, S. 67-81, 85-105, 239-250.

¹³⁸Um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192; zur Erwerbung dieses Bildes vgl. Dumesnil 1856-1858, t. 2, S. 217-224.

¹³⁹Brief de Bonzis aus Venedig an Colbert vom 12.5.1663 (zitiert nach Dumesnil 1856-1858, t. 2, S. 219).

¹⁴⁰Guiffrey 1881-1901, t. 1, Sp. 100.

¹⁴¹*“Rebecca al pozzo”*; u.U. von Benedetto Caliari; Versailles, Musée National du Château; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379.

¹⁴²Costans 1976, S. 158.

¹⁴³1559-60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100.

¹⁴⁴Nocret hielt seinen Vortrag am 1.10.1667; er wurde mit einer Zusammenfassung der anschließenden Debatte 1669 von André Félibien veröffentlicht.

¹⁴⁵1580er Jahre; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 317.

¹⁴⁶1576-78; Rennes, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256.

Salon de Diane, eine “Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina”¹⁴⁷ gemeinsam mit dem “Gastmahl in Emmaus” (Abb. 5) im *Salon de Mars*, “Christus und die Witwe von Naim”¹⁴⁸ im *anticabinet des médailles* und eine “Geburt Christi”¹⁴⁹ sowie eine “Grablegung”¹⁵⁰ im *Salon de Mercure*. Auch unter den Nachfolgern Ludwigs XIV. waren die Werke Veroneses offenbar beliebt. So waren trotz der ab 1707 vorgenommenen Veränderungen an der Ausstattung des *salon de l’abondance* hier nach wie vor Kompositionen aus der Caliari-Werkstatt zu sehen¹⁵¹. Und auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts scheint das Interesse an Werken Veroneses fortbestanden zu haben. Denn noch im Herbst 1786 wurde für Ludwig XVI. eine kleinformatige Madonnen-Darstellung erworben, die als hervorragende Arbeit Paolos galt¹⁵².

In wieweit der Kunstbesitz der französischen Könige in breiteren Kreisen der französischen Öffentlichkeit rezipiert werden konnte, ist heute nur schwer abzuschätzen. Sicherlich wurden die in Versailles zu sehenden Bilder bei offiziellen und gesellschaftlichen Anlässen wahrgenommen und sicherlich zeitigte das Vorbild des Monarchen für bestimmte Kreise im Umgang mit Kunst seine Wirkung. Ob eine darüber hinausgehende intensivere Beschäftigung mit den Gemälden der Sammlung möglich war, muß jedoch - abgesehen von einzelnen Ausnahmen - bezweifelt werden. Zwar war die königliche Galerie bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein offenbar für die Mitglieder der *Académie Royale* durchaus zugänglich, wie - abgesehen von den hier abgehaltenen Akademie-Sitzungen - die verschiedenen Kopien und Reproduktionsstiche nach Bildern aus dem königlichen Bestand belegen, die aus dieser Zeit bekannt sind. Jedoch waren die Möglichkeiten zum künstlerischen Studium hier insgesamt weniger gut als in anderen Galerien. Denn eine der Hauptaufgaben der königlichen Sammlung bestand darin, Ausstattungsstücke für die verschiedenen fürstlichen Residenzen und Paläste bereitzustellen¹⁵³, weshalb die Gemälde auf zahlreiche Schlösser und Depots verteilt waren¹⁵⁴ und ihre Präsentation häufiger verändert wurde. Zwar bemühte sich der *duc d’Orléans* in der

¹⁴⁷Auch als “*Sacra Famiglia e santi*” bezeichnet; vermutlich von Benedetto Caliari; Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts; Pignatti-Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 9.

¹⁴⁸Um 1560; Grenoble, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 122.

¹⁴⁹Vermutlich handelt es sich um die “Anbetung der Hirten” in Brüssel, die ehemals auch als “*Nativité de Jésus-Christ au milieu des pasteurs*” bezeichnet wurde (vermutlich von Carletto Caliari; Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 37); vgl. dazu auch Constans 1976, S. 171, Anm. 53.

¹⁵⁰1575-80; u.U. unter Mitwirkung Benedetto Caliaris entstanden; Genf, Musée d’Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 208.

¹⁵¹Die beiden Bilder “*Rebecca al pozzo*” und “*La Cena in casa di Simone*”. (Constans 1976, S. 159).

¹⁵²Das Bild wurde durch Vermittlung des Malers und Kunstsachverständigen Alexandre Joseph Paillet bei “*M.M. Fouquet d’ Amsterdam et Grendwood de Londres*” angekauft. Die beiden Händler hatten es von einer Reise durch Deutschland mitgebracht. Paillet beurteilt das Gemälde in einem Brief an den *comte d’Angiviller* vom 10.10.1786 als “...le plus parfait et moins grand que j’ay jamais vu, de Paul Vèronèse. Parfaitement conservé et intéressant de sujet, je le crois digne de remplir vos vues dans la classe des tableaux de grands maitres en petit.” (Archives Nationales O¹ 1934^B und O¹ 1913; zitiert nach Engerand 1901, S. 597; Verbleib des Gemäldes unbekannt).

¹⁵³Engerand 1899, S. VI; Lavergnée 1987, S. 29-30.

¹⁵⁴U.a. befanden sie sich in den Tuileries, im Louvre, in Versailles sowie in den Schlössern Fontainebleau und Saint-Germain-en-Laye, weiterhin im ehemaligen *hôtel* de Grammont, im Gebäude der königlichen Gobelin-Manufaktur und im Palais Mazarin. (Lavergnée 1987, S. 25-29).

Zeit seiner Regenschaft offenbar um eine verbesserte Verwaltung und Betreuung der königlichen Sammlungen¹⁵⁵, für ein breiteres Publikum bot sich jedoch erst nach 1749 die Möglichkeit, einen Teil der Bilder im *Palais du Luxembourg* zu besichtigen¹⁵⁶.

2.3.2. Der Kunstgeschmack des Herzogs von Orléans

Ganz andere Motivationen, als sie beim Aufbau der königlichen Sammlungen zum Tragen gekommen waren, bestimmten die Sammlungsaktivitäten der beiden anderen großen Pariser Kunstmäzene des 18. Jahrhunderts. Der *duc* d'Orléans und Pierre Crozat waren nicht nur persönlich außerordentlich an Malerei interessiert, sie bemühten sich auch aktiv um eine Belebung des Kunstlebens ihrer Zeit¹⁵⁷. So kam vor allem in der Phase, als die Künstler der *Académie Royale* intensiv um die Weiterentwicklung der französischen Malerei bemüht waren, dem Zirkel um den kunstsinnigen Herzog und um den reichen Bankier, dem Kenner, Literaten und bildende Künstler angehörten, eine existentielle Rolle zu.

Bereits seit dem Ende des 17. Jahrhunderts hatte das Haus Orléans das kulturelle und gesellschaftliche Leben in Frankreich wesentlich mitbestimmt, und das *Palais Royal* war zu einem kulturellen Zentrum geworden, das eine Alternative zum Versailler Hof darstellte¹⁵⁸. Schon in dieser Zeit zeichnete sich in der Familie des späteren Regenten eine Vorliebe für eine Malerei ab, die nicht der von der *Académie Royale* favorisierten klassischen Doktrin folgte. Diese Haltung, die bereits wesentliche Elemente der Kunstauffassung des frühen 18. Jahrhunderts vorwegnahm, ist einerseits am Erwerb flämischer und niederländischer Gemälde in größerer Zahl für die Gemäldesammlung der Familie erkennbar. Andererseits wird sie in der Tatsache greifbar, daß man Pierre Mignard (1612-1695) mit der Innenausstattung des Schlosses Saint-Cloud beauftragte. Denn Mignard, der bedeutendste Gegenspieler Charles Lebruns, kann als einer der ersten Vertreter der sich abzeichnenden neuen Aufwertung der Farbe in der französischen Kunst gelten¹⁵⁹.

Das bereits seit den 1670er Jahren im Hause Orléans entwickelte Interesse an der Malerei wurde durch Philippe II. *duc* d'Orléans (1674-1727), den späteren Regenten Frankreichs, weiter gepflegt¹⁶⁰. Denn von Jugend an war der Herzog den schönen Künsten in besonderem Maß zugetan. So förderte er nicht nur verschiedene bildende Künstler - insbesondere Antoine Coyppel

¹⁵⁵Vgl. Brice, 1717, t. 1, S. 111.

¹⁵⁶Michel 1991, S. 9 (mit Bezug auf Lépicie in dessen Katalog der Sammlung aus den Jahren 1752-1754); Scott 1973/3, S. 28.

¹⁵⁷Vgl. zu den Aktivitäten des Regenten Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 208 und 254, zu Pierre Crozat Stuffmann 1968, S. 22-32.

¹⁵⁸Vgl. Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 157-167 und S. 188-190.

¹⁵⁹Vgl. zur Umgestaltung des Schlosses und zur persönlichen Beteiligung des *duc* d'Orléans an diesem Projekt Barker 1989, S. 169-171.

¹⁶⁰Zur Biographie des Regenten und seiner Bedeutung als Sammler und Förderer der Künste allgemein s. Barbier 1857-1866, t. 1, S. 18 et passim; Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 207-279; Meyer 1979, S. 28-40; Barker 1989, S. 166-175; zur Geschichte der Sammlung Buchanan 1824, vol. 1, S. 11-20; Stryienski 1913, S. 7-23; Engel 1970.

(1661-1722)¹⁶¹ -, sondern er betätigte sich auch selbst aktiv als Komponist¹⁶² und mit recht großem Erfolg als Zeichner und Maler¹⁶³, wobei er von Coypel und Jacques-Antoine Arlaud (1668-1743) angeleitet wurde¹⁶⁴. Coypel sagte in einer Rede vor der Akademie am 7.12.1720 über den Regenten: “*Chacun sait les talents extraordinaires pour la peinture, qui ont brillé avec toutes les autres connoissances dans M^{sr} le duc d’Orléans, et avec quel agrément il s’y exerçoit avant qu’il fût chargé du pénible fardeau de la régence.*”¹⁶⁵

Seit seiner Teilnahme am Spanienfeldzug Ludwigs XIV. in den Jahren 1707/08, bei dem er einige bedeutende Gemälde erwerben konnte, baute der Herzog seine Kunstsammlung systematisch und regelmäßig aus, u.a. durch Ankäufe aus den Sammlungen des *marquis* de Seignelay, des Herzogs von Modena und Kardinal Mazarins, aber auch, indem er Titel und Ehrenbezeugungen an Sammler vergab, die ihm im Gegenzug Gemälde schenkten. Seitdem bemühten sich Angehörige des französischen Hochadels verstärkt darum, Philippe d’Orléans auf diese Art für sich einzunehmen¹⁶⁶. Die fruchtbarste Phase der Sammlertätigkeit des Herzogs setzte schließlich um 1714 ein und vollzog sich in engstem Kontakt mit Pierre Crozat¹⁶⁷. Crozat wurde vor allem in den Jahren 1714-1721 bei den Verhandlungen über den Ankauf der Galerie Christinas von Schweden als Vermittler für den Regenten tätig. Der Erwerb dieser Sammlung war ein besonderes Anliegen Philippe d’Orléans’, da er so in den Besitz einer der bedeutendsten Kollektionen Europas gelangte¹⁶⁸. Daß der Herzog auch abgesehen von dem erfolgreichen

¹⁶¹Coypel erhielt vom *duc* d’Orléans seit 1706 eine regelmäßige jährliche Rente von 3.000 *livres*. (Vgl. die entsprechende Akte vom 1.1.1706 im Minutier Central, Paris; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 138).

¹⁶²U.a. sind z.B. zwei Opern - “*Hypermnestre*” und “*Panthée*” - überliefert, die der Herzog komponierte. (Champier/Sandoz 1900, t. 1, 254; Encyclopaedia Universalis. Paris 1990, Bd. L-R, S. 2548).

¹⁶³Der Herzog schuf z.B. einen Zyklus kleiner Gemälde mit Illustrationen zur antiken Liebesgeschichte des Longus “*Daphnis und Chloé*”. Diese wurden 1718 von Benoît Audran gestochen und unter dem Titel “*Les Amours pastorales de Daphnis et Chloë, avec les figures peintes par le duc d’Orléans, Régent, gravées par B. Audran*” einer Ausgabe des Textes beigegeben, die in der *Imprimerie Royale* gedruckt wurde. (Champier/Sandoz 1900, t. 1, 257-258).

¹⁶⁴Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 256-257; zu Coypels Beziehungen zum *duc* d’Orléans s. Charles-Antoine Coypel, “*Vie d’Antoine Coypel [...], prononcée par Charles Coypel son fils [...], le 6 Mars 1745*”, in: Coypel 1752, t. 2, S. 8; Dezallier d’Argenville 1762, t. 4, S. 342; Garnier 1989, S. 14, 16 und 27-28; zu Arlaud s. G. de Loye in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 5 (1992), S. 107.

¹⁶⁵Zitiert nach Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 258.

¹⁶⁶So z.B. der *prince* de Condé, der *duc* de Bourbon und der *duc* de la Vrillière. Auf diesem Weg gelangten auch zwei Gemälde von den Hand Veroneses als Geschenk des *duc* de Liancourt in die Sammlung Orléans. (s. Stryensky 1913, S. 12-14).

¹⁶⁷Bezeichnenderweise erwarb der Herzog von diesem Zeitpunkt an eine ganze Reihe von Werken Veroneses, für dessen Kunst Crozat eine persönliche Vorliebe hatte. Als Beispiel sei die Darstellung der “*Pélerins d’Emmaüs*” (1574; Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 200) genannt, die Crozat von einer Italienreise im Jahr 1716 mit nach Paris brachte. (Stryensky 1913, S. 15)

¹⁶⁸Die Sammlung Königin Christinas stand nach dem Tod Dom Livio Odescalchis im Jahr 1713 zum Verkauf. Wenig später reiste Crozat nach Rom und besuchte dort die wichtigsten Sehenswürdigkeiten und Galerien mit der offenkundigen Absicht, Erwerbungen für sich und den Herzog zu tätigen. (Vgl. einen Brief Charles Poersons, des damaligen Leiters der *Académie de France à Rome*, an den *duc* d’Antin, vom 20.11.1714, in dem es heißt: “*M. Crozat le jeune continue à voir les belles Églises de Rome et les Cabinets de Peinture et Sculpture. Comme l’on sait qu’il est très riche, l’on s’empresse à lui proposer tableaux, figures, bustes, médailles et autres curiosités, mais, jusqu’à présent, il n’a rien acheté. L’on attend le retour du Cardinal Herba, qui est héritier du*

Abschluß dieses Projektes stets von dem lebhaften Wunsch erfüllt war, seinen Kunstbesitz zu vergrößern und dabei vor allem an Originalen der *grands maîtres* interessiert war, belegen seine verschiedenen Versuche, derartige Bilder, die sich in kirchlichem Besitz befanden, auf legalem oder illegalem Weg in seine Sammlung zu integrieren¹⁶⁹.

Die Galerie des Regenten war eine der berühmtesten europäischen Gemäldesammlungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Alle Kenner und Reisenden berichten übereinstimmend über ihre Reichhaltigkeit und Bedeutung¹⁷⁰. So würdigt sie Germain Brice seit 1706 in den verschiedenen Editionen seines Führers zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt Paris ausführlich¹⁷¹. In der Ausgabe des Jahres 1717 berichtet er, daß sich im *Palais Royal* eine Vielzahl von Bildern höchster Qualität befände, „*comme Raphael, Jule Romain, Pietro de Cortone, le Guide, Titien, Paul Veronese, Tintoret, Corregge, Albane, les Carraches, Joseph Pin, Paul Rubens, Vandeick, Reimbrans, Poussin, & plusieurs autres.*“¹⁷² Die weitere Beschreibung des *Palais Royal* zeigt, daß der *duc d'Orléans* bereits zu diesem Zeitpunkt eine geradezu enzyklopädisch angelegte Sammlung zusammengetragen hatte¹⁷³. Damit stand seine Galerie ganz in der Tradition der herausragenden französischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, wie derjenigen Ludwigs XIV., des *comte de Brienne* oder der Kardinäle Mazarin und Richelieu, und konnte sich durchaus mit den bedeutendsten Sammlungen ausländischer Monarchen messen¹⁷⁴.

Abgesehen von der Freude am dekorativen Kunstwerk spielten beim Aufbau der Sammlung Orléans anscheinend durchaus auch national ausgerichtete Motive eine Rolle, wie sie bereits beim Ausbau der königlichen Sammlungen zu beobachten waren. Denn in den Quellen finden

Prince Dom Livio Odescalchi, pour voir si l'on pourra faire quelque chose de ce fameux Cabinet, ce qui toutefois paraît encoire incertain, parce que les prix en parassaient très hauts.“ (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 4, S. 344). Die Verhandlungen über das Erbe Königin Christinas zogen sich über Jahre hin, der Herzog von Orléans mußte sogar einen Teil seiner Juwelen verkaufen, um die geforderte Summe aufbringen zu können. Am 13.12.1721 kamen die Gemälde schließlich in Paris an, und die Sammlung erregte dort sofort größte Aufmerksamkeit. (s. Stryenski 1913, S. 19-32; Engel 1970, S. 62).

¹⁶⁹So notiert etwa Mathieu Marais im Juni 1723: „*Il avoit vu au sacre, à Reims, de beaux tableaux originaux dans l'église cathédrale. Il n'a pas eu de cesse qu'il ne les ait eus et qu'il en ait dépouillé cette église, comme il a fait de celle de Narbonne. Le chapitre lui a accordé un Titien de quatorze pieds de long, un Corrège, et des tableaux d'autres grands maîtres, dont il leur donnera de belles copies, qui seront encore trop bonnes pour de Champenois, et il donnera au chapitre sa protection pour le surplus. Il a quitté sa nouvelle maîtresse à Saint-Cloud pour venir voir ces tableaux à Paris, et on ne sait pas quelle est la plus forte des deux passions.*“ Über die weniger legalen Aktivitäten des Herzogs heißt es: „*On m'a dit qu'étant en Espagne, il eut la permission de faire copier un original excellent qui étoit à l'Escurial, et qu'il eut dessein de faire mettre la copie à la place de l'original, mais que les religieux s'en étant aperçus, ils firent arrêter le peintre et le mirent à l'Inquisition.*“ (Marais 1863-1868, t. 2, S. 465).

¹⁷⁰Vgl. Stryenski 1913, S. 1.

¹⁷¹s.Mardrus 1993, S. 18.

¹⁷²Brice 1717, t. 1, S. 201.

¹⁷³Brice 1717, t. 1, S. S. 202-206.

¹⁷⁴Kardinal Richelieu war einer der ersten französischen Sammler, die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts erwarben, und trug durch sein Interesse zur enormen Popularität dieser Kunst in Paris bei, da sein Interesse Höflinge und Staatsbeamte zur Nachahmung anregte (z.B. Louis Phélypeaux de La Vrillière und den *comte de Brienne*). (s. Haffner 1988; Brown 1995, S. 193 und 200; zu den großen Sammlungen des 17. Jahrhunderts allgemein s. Brown 1995, insbes. S. 185-225).

sich immer wieder Hinweise auf eine solche Grundhaltung. So begründete etwa Pierre Crozat seine besonderen Bemühungen bei der Erwerbung der Gemälde Christinas von Schweden unter anderem damit, daß diese Sammlung „*un grand trésor pour la France*“ wäre¹⁷⁵. Auch die Tatsache, daß in den Führern, die die Galerie besprechen, besonders ausführlich auf die Gemälde Poussins eingegangen wird und dessen „Sieben Sakramente“ als ein nationaler Schatz bezeichnet werden¹⁷⁶, deutet auf eine solche Geisteshaltung hin. Derartige Beweggründe für den Aufbau seiner Sammlung dürften sich wohl vor allem aus der Biographie des *duc* d’Orléans herleiten lassen, der zunächst sicherlich eine Karriere als Staatsmann und Feldherr angestrebt hatte und in zwei Feldzügen 1692 und 1695 auch sehr erfolgreich gewesen war¹⁷⁷. Da ihm die Situation am französischen Hof zunächst jedoch kaum die Möglichkeit zur Herrschaft bot und er später, als er die politische Macht in Händen hielt, sein vordringlichstes politisches Ziel in der Wahrung des Friedens in Europa sah, waren die Förderung der Künste und der Aufbau einer bedeutenden Kunstsammlung fast die einzigen Mittel, die sich dem Herzog boten, um zu persönlichem Ruhm zu gelangen¹⁷⁸.

Wie in den großen Sammlungen des 17. Jahrhunderts, so dominierten auch unter den mehr als 530 Gemälden im Besitz des Regenten die italienischen Arbeiten. Sie beanspruchten mit insgesamt 330 Bildern deutlich mehr als die Hälfte des gesamten Sammlungsbestandes. Auch die flämische und niederländische Malerei war mit 153 Bildern in der Galerie reich vertreten, wohingegen die Gruppe der französischen Gemälde (insgesamt 42) eher bescheiden war und sich abgesehen von einigen Werken Poussins fast ausschließlich aus Arbeiten des 18. Jahrhunderts zusammensetzte. Letzteres dürfte wohl mit dem persönlichen Kunstgeschmack des Herzogs in Verbindung stehen, der der klassischen französischen Tradition des 17. Jahrhunderts eher distanziert gegenüberstand¹⁷⁹. Unter den italienischen Bildern stammte ein Drittel (110 Gemälde) aus Venedig, wohingegen z.B. die römische Schule nur mit 54 Beispielen vertreten war. Die Mehrzahl der venezianischen Arbeiten zeigte Allegorien und mythologische Szenen - darunter zahlreiche Darstellungen von Götterliebschaften. Auch hierin dürfte sich der persönliche Geschmack des Regenten niedergeschlagen haben, der Bilder anscheinend besonders ihres dekorativen Charakters wegen schätzte und leicht faßliche Themen der antiken Mythologie bevorzugte¹⁸⁰.

Der Kunstbesitz des *duc* d’Orléans legt den Schluß nahe, daß Paolo Veronese zur Gruppe der Maler gehörte, die der Herzog am meisten schätzte. Am besten war in seiner Sammlung Tizian vertreten - mit insgesamt 31 Gemälden. An zweiter Stelle stand Annibale Carracci mit 27

¹⁷⁵Brief Crozats an den *marquis* de Torcy. (Zitiert nach Stryiński 1913, S. 20).

¹⁷⁶Crow 1985, S. 41-42.

¹⁷⁷Vgl. zur politischen und militärischen Laufbahn des Regenten Eugène Asse in: *La grande Encyclopédie*. Paris 1885-1902, T. 25, S. 575-576; Meyer 1979, S. 28-40 und S. 74-85.

¹⁷⁸s. Engel 1970, S. 59; vgl. dazu auch Meyer 1979, S. 32- 36.

¹⁷⁹Vgl. Engel 1970, S. 63.

¹⁸⁰Stryiński 1913, S. 35.

Arbeiten, es folgten Veronese mit 19 und danach Tintoretto mit 12 Bildern¹⁸¹. In bezug auf Werke der Caliari-Werkstatt war die Galerie des Regenten eine der reichsten unter allen französischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts und übertraf sogar königlichen Kunstbesitz¹⁸². (Vgl. Tabelle 2). Nur in der Sammlung Pierre Crozats befanden sich noch mehr Gemälde Veroneses und seiner Mitarbeiter, jedoch besaß der *duc d'Orléans* eine Auswahl von Bildern, die in ihrer Qualität unübertroffen waren. Die Arbeiten Veroneses wurden zu den Hauptwerken der Sammlung gezählt und hingen gemeinsam mit Gemälden von Tizian und Rubens an prominenter Stelle in dem von Gilles Marie Oppenort dekorierten Salon des *Palais Royal*¹⁸³. Daß die herausragende Qualität und Bedeutung der Werke Veroneses in der Galerie des Regenten auch im 18. Jahrhundert wahrgenommen und gewürdigt wurde, belegt u.a. die Auswahl der Vorlagen für die Stichwerke, die Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette¹⁸⁴ sowie Jacques Couché und der *abbé de Fontenai*¹⁸⁵ veröffentlichten. So stammt etwa die Hälfte aller Bilder Veroneses, die im *Recueil* Crozat reproduziert wurden (insgesamt 12 von 25) aus der Sammlung Orléans, und im zweiten Band der "*Galerie du Palais Royal*" wurden nicht weniger als 20 Werke, die man Veronese zuschrieb, abgebildet.

Für die Rezeption der Kunst Veroneses durch französische Kunsthistoriker, Theoretiker und Maler stellte der Kreis, der sich um den *duc d'Orléans* scharte, eines der wichtigsten Zentren dar. Zu diesem Zirkel zählten neben Antoine Coypel und Jacques-Antoine Arlaud eine Reihe weiterer Künstler wie Louis de Châtillon (1639-1734) und Jean Baptiste Forest (1635-1712). Auch Charles de La Fosse (1636-1716), Jean Jouvenet (1644-1717) und Gérard Edelinck (1640-1707) sowie François Girardon (1628-1713) und Gilles Marie Oppenort (1672-1742) standen in Kontakt zum Regenten. Daneben gehörten Kunstliebhaber und Sammler wie Paillot (erwähnt 1692) und Nicolas Dorigny (1658-1746) und vor allem Pierre Crozat diesem Kreis an¹⁸⁶. Die Beziehungen zwischen Crozat und dem Herzog waren - wie bereits erwähnt - besonders eng und dürften sich noch intensiviert haben, nachdem der Bankier sein in den Jahren 1704-1714 von Jean-Silvain Cartaud (1675-1758) erbautes *hôtel* in der *rue de Richelieu* bezogen hatte und in räumlicher Nähe zum *Palais Royal* lebte¹⁸⁷.

Nach dem Tod Philippe d'Orléans' wurde seine Gemäldegalerie im Jahr 1727 für Besucher

¹⁸¹Von Raffael und Giulio Romano besaß der Regent jeweils 16 Bilder, von Rubens sind 9 Gemälde in seinem Besitz nachweisbar, zu denen noch zwölf Skizzen hinzukommen. (Vgl. Dubois de Saint Gelais 1727, S. 487-503; Stryienski 1913, S. 148-193).

¹⁸²Der Herzog besaß sowohl eine Reihe ausgezeichneter Originalgemälde Paolos, als auch Arbeiten seiner Werkstattmitarbeiter, wie etwa seines Sohnes Carletto. (Vgl. Stryienski 1913, S. 53 und Kat.-Nr. 108).

¹⁸³Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 320; Stryienski 1913, S. 54.

¹⁸⁴*Recueil* Crozat, t. 1-2, 1729-1742.

¹⁸⁵Couché/Fontenai, t. 1-3, 1786-1808.

¹⁸⁶s. Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 260-264; Stryienski 1913, S. 14-15.

¹⁸⁷Vgl. zum *hôtel* Crozat Stuffmann 1968, S.14-17, und Scott 1973/1, S. 11-14. Das Gebäude ging später in den Besitz der Familien Gontaut und Choiseul über. Es ist heute nicht mehr erhalten. (Dumesnil 1856, t. 1, S. 17, Anm. 1).

geöffnet¹⁸⁸. Wie die Notizen verschiedener Reisender bezeugen¹⁸⁹, kamen Kunstliebhaber aus dem In- und Ausland, so daß diese Sammlung im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts als die am besten zugängliche unter allen Pariser Kollektionen gelten kann und auch in dieser Zeit noch eine zentrale Rolle beim Umgang einer breiteren Öffentlichkeit mit der Kunst der *grands maîtres* einnahm. Allerdings ließ Louis d'Orléans (1703-1752), der Sohn des Regenten, einzelne Gemälde aus der Galerie verkaufen oder - falls sie seinen moralischen oder ästhetischen Vorstellungen widersprachen - sogar zerstören¹⁹⁰. Ab 1798 wurde die Sammlung schließlich in London veräußert¹⁹¹.

2.3.3. Der Sammler und Mäzen Pierre Crozat

Eine ähnlich wichtige Rolle wie dem Kreis um den Herzog von Orléans kam im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts dem Zirkel um den aus Toulouse stammenden Bankier Pierre Crozat (1665-1740) zu. Crozat war wie der Regent ein leidenschaftlicher Liebhaber der schönen Künste und verfügte über ein immenses privates Vermögen, das ihm den Aufbau einer herausragenden Kunstsammlung ermöglichte.

2.3.3.1. Die Kunstsammlungen Pierre Crozats

Bereits vor seiner Übersiedelung nach Paris hatte der Bankier damit begonnen, Graphik und Malerei zu erwerben¹⁹². Er kaufte zunächst komplette bereits bestehende Kunstsammlungen auf und nutzte später seine diplomatischen Kontakte nach Italien zum weiteren systematischen Ausbau seines Kunstbesitzes. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stand Pierre Crozat in engster Verbindung zu Roger de Piles (1635-1709), dem erfolgreichen Vorkämpfer des „*rubenisme*“ in der *Académie Royale*, den Crozat spätestens seit 1708 mit einer jährlichen Pension von 1.500 *livres* unterstützte. In den folgenden Jahren wurde er zu einem der wichtigsten Berater Philippe d'Orléans' bei künstlerischen Fragen und insbesondere beim Ausbau der Kunstsammlungen des Herzogs. Als sich Crozat 1714/1715 im Auftrag des Regenten in Italien aufhielt, um für diesen die Verhandlungen zum Ankauf der Sammlung Christinas von

¹⁸⁸Crow 1985, S. 41 mit Quellennachweisen; zu den nach dem Tode des Regenten in der Präsentation der Gemäldegalerie vorgenommenen Änderungen s. Mardrus 1993, S. 20-22.

¹⁸⁹Stryiński 1913, S. 1 mit verschiedenen Zitaten von Reisenden des 18. Jahrhunderts; Michel 1991, S. 9.

¹⁹⁰Vgl. Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 327-352.

¹⁹¹Zur weiteren Geschichte der Sammlung s. Champier/Sandoz 1900, t. 1, S. 353-521; zur Abwicklung des Verkaufs Buchanan 1824, vol. 1, S. 16-19, und Stryiński 1913, S. 128-142. Obwohl die Sammlung seitdem verstreut ist, gelang es Stryiński unter Heranziehung der verschiedenen Inventare und weiterer Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts, den Kunstbesitz des Regenten weitgehend zu rekonstruieren. (Vgl. Stryiński 1913).

¹⁹²Crozats Kunstbesitz bestand aus seiner berühmten Sammlung von Zeichnungen und Reproduktionsstichen, einer großen Gemäldegalerie mit zum Teil hervorragenden Werken, einer Kollektion von geschnittenen Steinen sowie einer Sammlung von Bronzen und Terrakotten, die u.a. verschiedene Werke François Duquesnoys, Modelle Michelangelos und Berninis sowie die einzige überlieferte plastische Arbeit Veroneses enthält. (Zu Crozats Biographie und zu seiner Sammlung s. Mariette 1741/1, S. II-XII; Stuffmann 1968; Scott 1973/1, S. 12 und 17-19; Hattori 1998, S. 180-181).

Schweden zu führen¹⁹³, nutzte er zugleich die Gelegenheit, um auch für seine eigene Galerie umfangreiche Erwerbungen zu tätigen¹⁹⁴. Besonders wichtig für die weiteren Aktivitäten des französischen Kunstmäzens wurde sein Aufenthalt in Venedig im Sommer 1715, bei dem er u.a. Antonio Maria Zanetti (1680-1757) und Rosalba Carriera (1675-1757) kennen lernte¹⁹⁵ und wahrscheinlich seine besondere Vorliebe für die venezianische Kunst entwickelte¹⁹⁶. Auch Crozats Interesse für die Kunst Paolo Veroneses und seiner Werkstatt dürfte bei diesem Aufenthalt entscheidend angeregt worden sein - ein Interesse, das sich nicht nur in der Auswahl der Gemälde in seinem Besitz äußerte, sondern auch verschiedenen seiner Briefe an Rosalba Carriera zu entnehmen ist¹⁹⁷. Auch nach seiner Rückkehr aus Italien tätigte der Bankier weiterhin umfangreiche Ankäufe für seine Kunstsammlungen, so z.B. 1717/18 unter Vermittlung Maria Zanettis aus der Sammlung Giovanni Antonio Lazzaris (1639-1713) in Venedig, oder 1724 unter Mitwirkung Nicolas Vleughels' aus der Sammlung della Pegna in Perugia sowie 1721 aus dem Nachlaß Dom Livio Odescalchis in Rom¹⁹⁸.

Seinen Zeitgenossen war die Sammlung Pierre Crozats als bedeutend und wichtig bekannt. So schreibt German Brice schon 1717 über das *palais* des Bankiers: *“Les appartements sont enrichis de tableaux excellens & de curiositez choisies de toute espece. Comme le maître se connoît en belles choses, il a amassé un grand nombre de livres curieux des grands maîtres, dont il conserve plusieurs porte-feuilles d’un choix exquis.”*¹⁹⁹

Die hier erwähnten *“porte-feuilles”* und *“livres des grands maîtres”* spielen auf den weitaus umfangreichsten und unter seinen Zeitgenossen berühmtesten Teil der Kunstsammlungen im Besitz Crozats an - seine Zeichnungen großer Meister der Vergangenheit²⁰⁰. Nach dem zwischen dem 30.5. und 6.7. 1740 erstellten Nachlaßinventar des Bankiers umfaßte die Sammlung zu

¹⁹³Ende Oktober oder Anfang November 1714 kam Crozat in Rom an; im Dezember 1714 reiste er von dort aus für einige Tage nach Neapel. Am 2. April 1715 brach er in Richtung Nord-Italien auf, besuchte Venedig und kehrte im Juni 1715 wieder nach Paris zurück. (Stuffmann 1968, S. 18-21; Hattori 1998, S. 189, Anm. 33 mit einzelnen Quellen).

¹⁹⁴Mariette 1741/1, S. VIII-IX; Hattori 1998, S. 189, Anm. 33 mit einzelnen Quellen.

¹⁹⁵Stuffmann 1968, S. 22; Sani 1988, S. 28. Dagegen kann Crozat Sebastiano Ricci nicht in Venedig begegnet sein, da sich dieser im Jahr 1715 noch in England aufhielt. (Daniels 1976/1, S. 85).

¹⁹⁶Stuffmann 1968, S. 22.

¹⁹⁷Vgl. z.B. Crozats Brief vom 24.2.1722; London, British Library., Ashb. 1781, II, cc. 65-66. (Carriera 1985, t. 1, S. 419).

¹⁹⁸Mariette 1741, S. IX-X; Hattori 1998, S. 189, Anm. 41 und 42, und S. 190, Anm. 52 (mit einzelnen Nachweisen).

¹⁹⁹Brice. 1717, t. 1, S. 288-289. Zwar verwechselt Brice die Brüder Antoine und Pierre Crozat, jedoch ist nach der Beschreibung der Malereien Charles de La Fosses, die er erwähnt, das genannte Haus eindeutig als das *hôtel* Pierre Crozats in der *rue de Richelieu* zu identifizieren.

²⁰⁰Auch für seine Graphiksammlung hatte Crozat bereits in den Jahren um 1683 seine ersten Ankäufe getätigt. Eine besonders wichtige Erweiterung erfuhr dieser Bestand, als der Bankier 1709 die Sammlung der Zeichnungen und Drucke, die Roger de Piles zusammengetragen hatte, - insgesamt mehr als 3.000 Stücke - erwerben konnte. (Vgl. zur Bedeutung der Zeichnungen im Besitz Crozats Mariette 1741/1, insbes. S. X; zur Sammlung de Piles' Bailey 1999, s. 74; zum Ankauf der Sammlung de Piles' durch Crozat Hattori 1998, S. 181 und S. 189, Anm. 28).

diesem Zeitpunkt insgesamt 19.201 Originale, die in 202 Mappen aufbewahrt wurden, sowie 1369 Stiche²⁰¹. Die Blätter waren numeriert und trugen Anmerkungen, die der Sammler selbst auf ihnen vorgenommen hatte, anscheinend zumeist zur Identifikation der Künstler.

Soweit bisher rekonstruierbar, war Paolo Veronese in diesem Teil der Sammlungen Crozats - anders als im Falle der Gemäldegalerie - nur mit einer relativ kleinen Gruppe von Arbeiten vertreten. Im Katalog, der für die Versteigerung im Jahr 1741 von Pierre-Jean Mariette erstellt wurde²⁰², werden insgesamt 111 Blätter Veroneses und seiner Mitarbeiter erwähnt²⁰³. Die Annahme, daß sich etwa einhundert Zeichnungen aus dem Caliari-Kreis in Crozats Besitz befanden, wird auch durch die handschriftliche Notiz des Auktionators bestätigt, die sich auf einem nachträglich in das in London erhaltene Exemplar des Versteigerungskataloges eingeklebten Blatt findet²⁰⁴. Danach wurden bei der Auktion insgesamt 102 Zeichnungen Veroneses verkauft²⁰⁵. Obwohl diese Anzahl auf den ersten Blick als recht beachtlich erscheint, ist aus den neueren Untersuchungen zum Bestand der Zeichnungen, die in Crozats Nachlaßinventar aus dem Jahr 1740 erwähnt werden, abzuleiten, daß sich in der Sammlung deutlich mehr Blätter von der Hand anderer Meister (wie z.B. von Peter Paul Rubens) befunden haben müssen. Aber nicht allein Veronese, sondern auch andere venezianische Künstler (wie Tizian und Tintoretto) scheinen hier mit wesentlich weniger Beispielen vertreten gewesen zu sein als die flämischen Meister²⁰⁶. Genauere Aussagen über die einzelnen Zeichnungen Veroneses in Crozats Sammlung sind bislang nur in Ausnahmefällen möglich, da sich die Angaben sowohl im Nachlaßinventar wie auch im Auktionskatalog in der Mehrzahl nicht auf einzelne Blätter, sondern auf ganze Gruppen von Zeichnungen beziehen.

Während sich nach dem heutigen Forschungsstand die Verteilung und Gewichtung der Arbeiten verschiedener Künstler in der Graphik-Sammlung Crozats nur ungefähr abschätzen läßt, ist es

²⁰¹Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *Étude* XXX, 278. Der Versteigerungskatalog der Sammlung aus dem Jahr 1741 listet sogar noch mehr Stücke auf - insgesamt 20.529 Zeichnungen. (Vgl. dazu Hattori 1998).

²⁰²Mariette 1741/1. Die Versteigerung fand zwischen dem 10.4. und 13.5.1741 statt. Der für diese Gelegenheit zusammengestellte Katalog enthält insgesamt 1.382 Lose, zum großen Teil Sammeleintragungen. Nach den Notizen des schwedischen Sammlers Carl Gustav Tessin waren alle wichtigen Händler und Sammler des mittleren 18. Jahrhunderts bei der Auktion anwesend, darunter - abgesehen von Tessin selbst - Pierre-Jean Mariette, Edme-François Gersaint, Jean de Jullienne, der *comte* de Caylus, Gabriel Huquier und andere. Tessin erwarb für insgesamt 5.072 *livres* fast ein Zehntel der angebotenen Stücke (2.057 Zeichnungen). Auch Mariette ersteigerte eine ganze Reihe von Objekten und begründete damit seine eigene Sammlung. (Vgl. Bjurström 1967, S. 104; Cederlöf 1994, S. 417).

²⁰³Mariette 1741/1, Los-Nr. 680-696.

²⁰⁴London National Art Library, Inv.-Nr. 23.P.; Zwischenblatt, eingeklebt zwischen S. 72 und 73.

²⁰⁵Da hier ein Portofolio erwähnt wird, in dem sich die Zeichnungen befanden, könnte sich diese Notiz u.U. auf die in Crozats Nachlaßinventar mit der Nr. 129 bezeichnete Mappe beziehen, die ausschließlich Arbeiten von der Hand Veroneses enthielt. (Vgl. zu den verschiedenen im Nachlaßverzeichnis aufgeführten Portfolios Hattori 1998).

²⁰⁶Wie für die Zeichnungen Veroneses, so existierte auch für diejenigen Tizians in der Sammlung eine eigene Mappe (Nr. 127). Arbeiten Tintoretts befanden sich in verschiedenen Portfolios, sie müssen also in geringerer Anzahl vorhanden gewesen sein. Die Zeichnungen von Peter Paul Rubens füllten dagegen zwei ganze Mappen (164 und 165), und darüber hinaus fanden sich einzelne Stücke von seiner Hand verteilt in den *portefeuilles* Nr. 56, 121, 166 und 167. (Vgl. Hattori 1998).

im Fall der Gemäldesammlung des Bankiers möglich, ein recht genaues Bild des Bestandes zu gewinnen²⁰⁷. Um zu klären, wie diese Sammlung zu Lebzeiten ihres Besitzers aussah und wie sie seinen Geschmack widerspiegelte, sind am besten die Angaben im Inventar geeignet, das nach Crozats Tod angefertigt wurde und die meisten seiner Bilder aufführt²⁰⁸. Danach besaß Pierre Crozat insgesamt 463 Gemälde, d.h. seine Galerie enthielt etwa 130 Bilder weniger als diejenige des *duc d'Orléans* und entsprach in ihrer Größe etwa einem Drittel des gesamten Gemäldebestandes im Besitz der französischen Könige. Der Bankier bevorzugte offenbar kleinformatige Tafelbilder mit hellen, klaren und leuchtenden Farben in einem eleganten Stil²⁰⁹. Die italienische Malerei nahm mit insgesamt 294 Bildern etwa zwei Drittel seiner Sammlung ein, wohingegen die Gruppe der flämischen und holländischen Gemälde mit 119 Exemplaren wesentlich kleiner war. Der französischen Kunst kam in dieser Galerie nur eine relativ unbedeutende Position zu: nur 27 der im Nachlaßinventar genannten Bilder stammen von französischen Künstlern, d.h. nur unwesentlich mehr als von deutschen Malern, von denen 23 Gemälde aufgeführt werden. Stufmann sieht in dieser überproportionalen Dominanz der italienischen Malerei ein Zeichen für Crozats persönlichen Geschmack, der sich durchaus von dem seiner Zeitgenossen und des von ihm protegierten Theoretikers Roger de Piles unterschied²¹⁰.

Unter den italienischen Schulen herrschte in Crozats Sammlung die venezianische mit 128 Arbeiten vor, es folgten an zweiter Position die lombardische und Bologneser Schule mit zusammen 101 Bildern und erst an dritter Stelle standen (mit insgesamt nur 65 Werken) die Florentiner und Römische Malerei. Zwar wird aus dieser Verteilung deutlich, daß Crozat die von der Leuchtkraft und dem harmonischen Zusammenspiel der Farben geprägte Kunst Venedigs favorisierte, dennoch scheint auch in seinem Kunstverständnis die traditionelle Hierarchie der italienischen Schulen prinzipiell erhalten geblieben zu sein. Diese Annahme legt zumindest die Anordnung der Stiche im *Recueil Crozat* nahe, dessen erster Band ganz der römischen und der Florentiner Malerei gewidmet ist. In Crozats Bevorzugung der venezianischen Kunst äußert sich neben seinem persönlichen Kunstgeschmack wohl auch sein Bemühen um eine Reform der anerkannten Kategorien innerhalb der französischen Kunsttheorie - nicht dagegen der Versuch, diese umzustürzen. Denn ein solcher Ansatz hätte - wie an den Publikationen Roger de Piles' ablesbar ist - wohl zu einer ausgeprägteren Hinwendung zum Stil des Rubens-Kreises geführt.

In welcher geistigen Nachfolge sich Crozat als Sammler sah, wird aus einer Bemerkung Mariettes in seinem *“Abecedario”* deutlich. Hier heißt es, daß die wertvollsten Stücke der Gemäldegalerie im *hôtel* des Bankiers in einem *“cabinet octogone”* hingen, *“éclairé à l'italienne, dans la même disposition que ce fameux salon de la galerie du Grand Duc, à*

²⁰⁷Vgl. Stufmann 1968. Die Gemäldesammlung ging nach dem Tod Pierre Crozats in den Besitz seines Neffen Louis-François Crozat, *marquis du Châtel* (1691-1750), über. Später erbte sie Louis-Antoine Crozat, *baron de Thiers* (1699-1770), der selbst an Malerei interessiert war und bereits eine eigene Kunstsammlung besaß. Er vergrößerte die ererbte Kollektion durch weitere Ankäufe, vor allem französischer Kunst des 18. Jahrhunderts. Daher werden im Auktionskatalog von 1751, wie auch in dem beim endgültigen Verkauf der Sammlung an Katharina II. von Rußland 1770-1772 von François Tronchin zusammengestellten Inventar mehr Gemälde verzeichnet, als Pierre Crozat ursprünglich besessen hatte. (Vgl. Stufmann 1968, S. 33-35; Mariette 1751).

²⁰⁸Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *Étude XXX*; Stufmann 1968, S. 57-111.

²⁰⁹Stufmann 1968, S. 44.

²¹⁰Stufmann 1968, S. 29.

Florence, nommé la 'Tribune', qui renferme de même un si grand nombre de morceaux précieux."²¹¹ Auch die Gestaltung des Vestibüls in Crozats *palais* in der *rue de Richelieu* ließ den Besucher erkennen, in welchem geistigen Kontext der Mäzen gesehen werden wollte. Denn hier hing - geradezu programmatisch für die höfische Ausrichtung seines Selbstverständnisses - eine großformatige Kopie nach Veroneses "Hochzeit zu Kana" aus dem Benediktinerkonvent San Giorgio Maggiore in Venedig (**Abb. 93**)²¹².

Wie bereits angedeutet, war Paolo Veronese der Künstler, an dessen Arbeiten Crozat ganz besonderes Interesse hatte. Im Nachlaßverzeichnis von 1740 werden von der Hand Paolos und seiner Mitarbeiter insgesamt 22 Gemälde aufgeführt, d.h. mehr Arbeiten als von jeder anderen (italienischen oder nord-europäischen) Werkstatt²¹³. Zwar besaß Crozat im Jahr 1740 auch eine Reihe von Werken anderer venezianischer Meister, jedoch war deren Zahl deutlich geringer als die der Bilder Veroneses²¹⁴. Auch die flämischen Koloristen, die der Sammler ebenfalls bewunderte und für die der von ihm protegierte Kunsttheoretiker Roger de Piles in besonderem Maße eintrat, waren in Crozats Galerie mit weniger Gemälden vertreten als Veronese²¹⁵.

Interessanterweise weicht Pierre Crozat in der hier greifbaren Bevorzugung Veroneses ganz deutlich von den Vorgaben seines Freundes Roger de Piles ab, obwohl dessen kunsttheoretische Ansichten ansonsten die Hauptgrundlage für den Aufbau der Sammlung sowie für die Gewichtung innerhalb ihrer einzelnen Abteilungen bildeten²¹⁶. Damit dürfte hier wohl eine ganz persönliche Vorliebe des Sammlers ihren Niederschlag gefunden haben. Eine solche Annahme wird auch durch eine ganze Reihe von Äußerungen und Aktivitäten Crozats bestätigt, die erkennen lassen, wie sehr dieser gerade die Kunst Veroneses bewunderte. So zeigte er sich z.B. vor allem von den Bildern Paolos begeistert, als die Sammlung Christinas von Schweden 1721 in Paris eintraf²¹⁷. Ein Jahr später erkundigte er sich bei Rosalba Carriera danach, ob beim Brand der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig die dort befindlichen Gemälde Veroneses beschädigt worden seien, und äußerte sich erleichtert über die Nachricht, daß dies nicht

²¹¹Mariette 1966, t. 2, S. 52.

²¹²1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149. Dieses für Crozat angefertigte 2,11 m hohe Bild verblieb nach dem Tod des Bankiers in seinem Haus und wurde gemeinsam mit diesem veräußert, später verliert sich ihre Spur. (Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 180).

²¹³Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 164-185.

²¹⁴Das Inventar listet 15 Bilder Giorgiones, 11 Gemälde Tizians sowie 10 Arbeiten Jacopo Bassanos auf. Auch die Künstler der übrigen italienischen Schulen sind mit wesentlich weniger Arbeiten als die Caliari-Werkstatt der Sammlung vertreten. An erster Stelle steht dabei die Werkstatt der Carracci mit insgesamt 17 Bildern. (Vgl. Stuffmann 1968).

²¹⁵So befanden sich z.B. von Peter Paul Rubens 18 und von Anthonis van Dyck 12 Bilder in Crozats Besitz. (Vgl. Stuffmann 1968).

²¹⁶Vgl. zum Einfluß de Piles' auf die Struktur der Sammlung Stuffmann 1968, S. 42-50; zu de Piles' Kunsttheorie und ihrer Einschätzung der Kunst Veroneses s.u.

²¹⁷In einem Brief an Rosalba Carriera schreibt er am 16.12.1721: "[...] *Les tableaux du Cabinet de la feu Reyne de Suède son arivés; il y a des choses superbes surtout des Paul Veronese qui peuvent aller de pair avec ce que vou avez de plus beau à Venise [...]*" (London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 59-60; zitiert nach Carriera 1985, t 1, S. 411).

geschehen war²¹⁸. Auch die Tatsache, daß er im Vestibül seines Pariser Hauses eine Kopie nach einer *“Nozze di Cana”* von Veronese präsentierte, macht seine besondere Wertschätzung dieses Meisters offenkundig²¹⁹. Schließlich trat Crozat anscheinend sogar in der *Académie Royale* für die von ihm favorisierten Künstler ein, als er 1724 dafür plädierte, daß die Stipendiaten der *Académie de France à Rome* nicht nur Werke Raffaels und der Carracci kopieren sollten, sondern auch diejenigen Tizians, Pietro da Cortonas und Paolo Veroneses²²⁰.

2.3.3.2. Der Kreis um Pierre Crozat

Für die Rezeption der Kunst der Vergangenheit in Frankreich kam im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts den Sammlungen Pierre Crozats eine existentielle Rolle zu. Denn ganz offensichtlich war es dem Bankier ein besonderes Anliegen, seine Kunstobjekte einem größeren Kreis von Kennern und bildenden Künstlern zugänglich zu machen. So schreibt Pierre-Jean Mariette nach dem Tod des Sammlers: “[...] *ce qui acheve l’éloge de M. Crozat, & qui lui est infiniment honorable, il n’aimoit point ses Dessins pour lui seul, il se faisoit, au contraire, un plaisir de les faire voir aux amateurs, toutes les fois, qu’il le lui demandoient, et il ne refusoit pas même d’en aider les Artistes.*”²²¹ Auch Brice erwähnt die Bereitschaft Crozats, seine Sammlungen einem kunstinteressierten Publikum zu öffnen. Er bezeichnet das *palais* in der *rue de Richelieu* im Jahr 1717 als *“maison, où l’on voit des choses qui font un extrême plaisir aux plus habiles connoisseurs”*.²²²

So bildete sich um den wohlhabenden und kunstsinnigen Mäzen bald ein Zirkel von Kunstkennern, Theoretikern und Künstlern, der seit dem 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das Pariser Kunstleben maßgeblich bestimmen sollte. Denn nach dem Tod Jules Hardouin Mansarts (1646-1708), der sich als *surintendant des bâtiments du roi* aktiv für eine Belebung der theoretischen Diskussion innerhalb der *Académie Royale* eingesetzt hatte²²³, war es - u.a. auch aus wirtschaftlichen Gründen - zu einem Rückgang der Aktivitäten offizieller Institutionen im Bereich der bildenden Kunst gekommen²²⁴. Statt ihrer wurde nun für etwa 15 Jahre der Kreis um Crozat zu einem der wichtigsten Zentren für die Auseinandersetzung mit den schönen Künsten

²¹⁸Brief vom 24.2.1722 (London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 65-66; s. Carriera 1985, t.1. S. 419).

²¹⁹s. Stufmann 1968, S. 22 und Kat.-Nr. 180.

²²⁰Dies ist einem Brief Charles François Poersons an den *duc d’Antin* vom 19.12.1724 zu entnehmen, in dem erwähnt wird, daß die Stipendiaten der *Académie de France à Rome* damit begonnen hätten, Tizians *“Bacchus und Ariadne”*, Veroneses *“Raub der Europa”* und Pietro da Cortonas *“Raub der Sabinerinnen”* zu kopieren. Weiter heißt es dort: *“M. Wleughels m’a dit qu’il croyoit que M. Crosat avoit inspiré le dessin de choisir ces originaux, lesquels sont très beaux.”* (Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 109).

²²¹Mariette 1741/1, S. X-XI.

²²²Brice 1717, t. 1, S. 289.

²²³Vgl. zu Mansarts Bemühungen um die Einsetzung Charles de La Fosses als *premier peintre du roi* und um die Aufnahme Roger de Piles’ in die Akademie, die das erklärte Ziel hatte, Prinzipien für die Entwicklung einer qualitätvollen Kunst zu entwickeln und zu vertreten, Crow 1985, S. 36-39.

²²⁴s. dazu Crow 1985, S. 39-41.

und die Weiterentwicklung der Theorie wie auch der Kunstpraxis in Frankreich²²⁵.

Zum engeren Zirkel um Pierre Crozat gehörten vor allem die Teilnehmer der wöchentlich in seinem *hôtel* abgehaltenen *réunions*²²⁶. Dabei wurde musiziert und sicherlich in der Art der *salons* des 17. Jahrhunderts gesellschaftliche Konversation gepflegt, vor allem aber studierte man die Gemälde und Zeichnungen in Crozats Sammlungen und diskutierte über Fragen der Kunst²²⁷. Regelmäßige Gäste des Bankiers waren u.a. die Maler Bon und Louis de Boullogne, Antoine und Charles-Antoine Coypel²²⁸ und Jean Jouvenet sowie der Kupferstecher Louis Petit de Bachaumont, der Bildhauer Pierre Legros und der Architekt und Ornamentkünstler Gilles Marie Oppenort. Weiterhin gehörten zu diesem Kreis die Künstler, die Pierre Crozat besonders protegierte und die sogar für kürzere oder längere Zeit in seinem *palais* wohnten - wie Charles de La Fosse, Nicolas Vleughels und Jean-Antoine Watteau. Unter den Kunsttheoretikern und *connoisseurs* des Zirkels waren Roger de Piles, der zeitweilig ebenfalls bei Crozat lebte, Jean de Jullienne²²⁹, Pierre-Jean Mariette, der *abbé* du Bos, der *comte* de Caylus, und der *abbé* Jean-Antoine de Marouilles, ein enger Freund Mariettes und Rosalba Carrieras. Zusätzliche Impulse erhielten die Zusammenkünfte in der *rue de Richelieu* in den Jahren 1716 und 1720/21, als sich die venezianischen Maler Sebastiano Ricci, Giovanni Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera

²²⁵Neben der Gruppe um Crozat bildeten sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Paris weitere Kreise kunstliebender Sammler und *connoisseurs*, wie der Zirkel um die vorwiegend an flämischer und niederländischer Kunst interessierte *comtesse* de Verrue (1670-1736). Zwar bereicherten auch diese Gruppierungen das Kunstleben, jedoch hatten sie einen deutlich geringeren Einfluß als der Kreis um den Bankier. (Vgl. zur *comtesse* de Verrue und ihrem Zirkel Scott 1973/2, insbes. S. 21).

²²⁶Vgl. dazu Dumesnil 1856, t. 1, S. 15 et passim; Stuffmann 1968, S. 16-23; Crow 1985, S. 40; West 1999/2, S. 62..

²²⁷Pierre-Jean Mariettes erinnerte sich später: "*On tenoit assez régulièrement toutes les semaines des assemblées chez lui, où j'ai eu pendant longtemps le bonheur de me trouver, & c'est autant aux ouvrages des grands Maîtres qu'on y considéroit, qu'aux entretiens des habiles gens qui s'y réunissoient, que je dois le peu de connoissances que j'ai acquise [...]*" (Mariette 1741/1, S. XI).

²²⁸Wie eng die Beziehungen der Mitglieder dieses Kreises auch untereinander waren, belegen einige Bemerkungen Charles Antoine Coypels über die Freunde seines Vaters. Hier heißt es, Antoine Coypel habe häufig die Abende damit verbracht "*à faire des réflexions sur la peinture, avec son intime ami M. de Piles, en qui il avoit une extrême confiance.*" (Coypel in: Lépicié 1752, t. 2, S. 19).

²²⁹Jean de Jullienne (1686-1766) besaß selbst eine bedeutende Gemäldegalerie, die nach den Angaben im Auktionskatalog der Sammlung aus dem Jahr 1767 insgesamt über 400 Gemälde aus allen drei klassischen Malschulen umfaßte, sowie nahezu 4.000 Stiche und 2.964 Zeichnungen, die - wie die Anmerkungen Pierre-Jean Mariettes in dem in London erhaltenen Exemplar des Kataloges belegen - zum Teil von herausragender Qualität waren. Unter den italienischen Malschulen bevorzugte auch Jullienne ganz eindeutig die venezianische. (Von den 99 italienischen Gemälden in seinem Besitz stammten 43 von venezianischen Künstlern). Zu den Kostbarkeiten der Sammlung zählten u.a. zwei von Veronese stammende Gemälde: eine heute verlorene Darstellung der Taufe Christi, die als Original Paolos galt und 1767 für den Betrag von 845 *livres* verkauft wurde, sowie ein für 2.305 *livres* versteigertes Bild, das die "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" zeigte und wahrscheinlich mit einem heute in Moskau befindlichen Gemälde identisch ist (Puschkin Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 381; das Motiv und die Maße stimmen mit den Angaben im Versteigerungskatalog der Sammlung Jullienne überein, über die Provenienz ist lediglich bekannt, daß das Bild zur Zeit Katharinas II. nach Rußland gelangte. Da die Zarin enge Kontakte zu französischen Kunsthändlern pflegte und sich das Gemälde u.U. vorübergehend in Besitz Pierre Remy befand, ist die Schlußfolgerung naheliegend, daß es sich hier um das Gemälde aus der Sammlung Jullienne handelt. Vgl. zur Sammlung Julliennes den Auktionskatalog von Remy, 1767, und den mit P.G. bezeichneten Artikel, 1956).

z.T. für längere Zeit in Paris aufhielten und Pierre Crozat wiederholt besuchten²³⁰.

Durch seine Art der Beschäftigung mit der Kunst der *grands maîtres* übernahm dieser Kreis viele der Aufgaben, die Colbert ursprünglich der *Académie Royale* übertragen hatte. So darf er als eines der wichtigsten und lebendigsten künstlerischen Zentren im Paris des frühen 18. Jahrhunderts betrachtet werden - insbesondere seitdem Philippe d'Orléans die Regentschaft übernommen hatte. Der Zirkel um Crozat fungierte gleichsam als Vermittler zwischen der Akademie und einem größeren gebildeten und kunstinteressierten Publikum, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wirtschaftlich wie auch gesellschaftlich aufstieg. Zugleich leisteten die Aktivitäten dieses kultivierten, auf Bildung und Internationalität ausgerichteten Kreises durch das hier praktizierte Zusammenwirken von bildenden Künstlern, Theoretikern und *amateurs*, einen wesentlichen Beitrag zur Weiterentwicklung der französischen Malerei.

Pierre Crozat beschränkte seine Bemühungen um das französische Kunstleben jedoch nicht allein auf die Gruppe, die in der *rue de Richelieu* zusammen kam, sondern er wandte sich bewußt auch an ein größeres Publikum, als er die Publikation von Reproduktionsstichen nach einer Auswahl der berühmtesten Gemälde und einiger Zeichnungen italienischer Künstler in französischen Sammlungen plante. Auch bei diesem Projekt wirkten Künstler und Theoretiker seines Zirkels mit, insbesondere Pierre-Jean Mariette und der *comte de Caylus*²³¹. Der erste Band des "*Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets*", wurde 1729 noch von Crozat selbst veröffentlicht, die Herausgabe des zweiten Bandes, der erst 1742 erschien, besorgte Mariette²³². Das erklärte Ziel dieser Publikation war es, die Kunst der italienischen Meister einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen und Sammlern und Kennern des In- und Auslandes Material zum Studium italienischer Gemälde und Zeichnungen zu Verfügung zu stellen²³³.

Erst ab etwa 1730 ging der Einfluß des Zirkels, den Pierre Crozat um sich versammelt hatte, zurück - vielleicht weil der Sammler selbst bereits älter war und seine Aktivitäten einschränkte²³⁴, vielleicht aber auch, weil sich nun verstärkt die Ausprägung eines neuen Kunstgeschmacks abzeichnete, der andere Schwerpunkte setzte und der Entwicklung der französischen Malerei eine neue Richtung geben sollte.

²³⁰Crozat schätzte insbesondere Rosalba Carriera sehr und stand jahrelang mit ihr in brieflichem Kontakt. Ihr gegenüber äußerte der Bankier wiederholt sein Interesse an den Arbeiten Veroneses. Von Rosalbas Schwager Giovanni Antonio Pellegrini, wurde er u.a.beim Ankauf von Gemälden Veroneses beraten. (Vgl. u.a. Crozats Brief an Rosalba vom 19.7.1721; London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 55-56; s Carriera 1985, t.1, S. 398).

²³¹Dumesnil nimmt sogar an, daß die Anregung zu dieser Publikation von Pierre-Jean Mariette und dem *comte de Caylus* stammte, die beide später aktiv bei der Veröffentlichung des *Recueil* mitwirkten (der *comte de Caylus* als Stecher, Mariette als Autor der meisten Begleittexte und als Herausgeber des 2. Bandes). s. Dumesnil 1856, t. 1, S. 41-42.

²³²Vgl. allgemein zum *Recueil Crozat* Haskell 1993.

²³³s. Stufmann 1968, S. 29-32; Haskell 1993, S. 46-52; Scott 1973/1, S. 14. Auch die Erben der Sammlung Pierre Crozat verfolgten diesen Ansatz weiter. So ließ Louis-Antoine Crozat, *baron de Thiers* von J.-B. La Curne de Saint-Palaye im Jahr 1755 eigens einen Katalog der Gemälde für Besucher seiner Galerie verfassen. (Pomian 1987, S. 178).

²³⁴Stufmann 1968, S. 32; Scott 1973/1, S. 16.

Für die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses in Frankreich nahmen Pierre Crozat und der Kreis von Künstlern und Kunstliebhabern, der sich in seinem Haus traf, eine zentrale Position ein. Crozats Vorliebe für Veronese, die im Bestand seiner Sammlungen ihren Niederschlag fand, dürfte wohl auch die Beschäftigung mit diesem *grand maître* während der Zusammenkünfte in der *rue de Richelieu* geprägt haben. Und sicherlich dürften die Vorlieben des großen Mäzens sowohl die Arbeiten der Theoretiker in seiner Einflußsphäre, als auch diejenigen der von ihm geförderten französischen Maler beeinflusst haben. Die Kontakte des Sammlers zu verschiedenen zeitgenössischen venezianischen Künstlern ermöglichten den Mitgliedern des Crozat-Zirkels zudem die Auseinandersetzung mit einer Malerei, die ihrerseits deutlich in der Nachfolge Veroneses stand. Crozats Interesse an Veronese übte darüber hinaus auch einen Einfluß auf den Kunstgeschmack des Regenten aus, der - wie geschildert - bei den Ankäufen für seine eigene Sammlung wesentlich von dem Bankier beraten und unterstützt wurde. Eine breitere Öffentlichkeit wurde zudem durch die aus Crozats Umfeld heraus publizierten Texte zur Kunst und Kunsttheorie angesprochen - insbesondere durch den *Recueil Crozat* und die Schriften Pierre-Jean Mariettes, die sich z.T. ausführlich mit der Malerei Veroneses beschäftigen²³⁵. Nachträglich wirkte der Geschmack dieses Mäzens schließlich sogar auf den französischen Kunsthandel in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein, als durch den Verkauf von Teilen seiner Sammlungen in den Jahren 1741 und 1751 größere Mengen italienischer, und insbesondere venezianischer Gemälde auf den französischen Kunstmarkt gelangten.

Da der Kreis um Pierre Crozat die Entwicklung der französischen Kunsttheorie und Malerei bis etwa 1730 so maßgeblich mitbestimmte, war das besondere Interesse dieses Sammlers und Mäzens an der Kunst Paolo Veroneses auch für die Entwicklung der französischen Kunst dieser Phase existentiell. Und so standen fast alle Stränge der kunstkritischen Auseinandersetzung und der künstlerischen Rezeption der Werke Veroneses, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich zu beobachten sind, in engster Verbindung zum Zirkel um Pierre Crozat und hatten in seiner Person und seinen Sammlungen ihr Zentrum oder ihren Ausgangspunkt.

2.4. Die Gemälde Veroneses in den Sammlungen des französischen Hochadels

Zwar konzentrierte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Bestand an Werken Veroneses in Frankreich weitgehend auf die drei großen, bereits ausführlicher vorgestellten Galerien, jedoch befand sich auch in anderen französischen Sammlungen eine ganze Reihe weiterer Gemälde aus der Caliari-Werkstatt. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Galerien wichtig, die wie bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert entstanden waren und deren Besitzer offensichtlich den Wunsch hatten, „*toutes les manieres, tous les goûts & tous les âges de la Peinture*“²³⁶ in einer repräsentativen Auswahl von Kunstwerken anerkannter Meister zu präsentieren.

Für die Periode, in der diese Sammlungen entstanden, belegen die Quellen eine ausgeprägte Vorliebe der *amateurs* für die italienische Malerei. So erwähnt etwa Paul Fréart de Chantelou in seinen Notizen zum Besuch Berninis in Frankreich aus dem Jahr 1665, daß zu dieser Zeit in

²³⁵Vgl. Mariettes Texte im zweiten Band des *Recueil Crozat*, wie auch in den für die Versteigerung der Sammlungen erstellten Katalogen. (Vgl. Mariette 1741/1, 1741/2, 1750 und 1751).

²³⁶Dubois de Saint Gelais' (1727, S. III) über die Sammlung Orléans.

Paris bereits ungefähr 10 bis 12 beachtenswerte Kunstsammlungen existierten, deren Besitzer keinen Kostenaufwand scheuten, um italienische Gemälde - insbesondere aus Rom und Venedig - zu erwerben²³⁷. Durch neuere Untersuchungen zum französischen Kunstbesitz des 17. Jahrhunderts werden Chantelous Angaben bestätigt. Danach war die Zahl der französischen Kunstsammlungen zwar zunächst recht klein, in diesen Galerien befanden sich jedoch viele hervorragende Gemälde, die zum großen Teil von italienischen Meistern stammten²³⁸.

Daß auch im frühen 18. Jahrhundert das Interesse der französischen *amateurs* am Erwerb italienischer Arbeiten ungebrochen war, belegt neben spektakulären Einzelankäufen - wie demjenigen der Sammlung Christinas von Schweden durch den *duc* d'Orléans - u.a. der Umgang mit dem Nachlaß Ferdinando Carlo Gonzagas (1652-1708), des letzten Herzogs von Mantua²³⁹. Seine bedeutende Kunstsammlung wurde unter Mitwirkung des venezianischen Malers Niccolò Cassana (1659-1713) seit 1709 in verschiedenen europäischen Ländern veräußert. Eine Reihe von Quellen machen es wahrscheinlich, daß um 1712 auch eine größere Gruppe von Gemälden aus dem Besitz des Herzogs nach Paris gebracht wurde, um dort potentielle Käufer für diese Stücke zu finden²⁴⁰. Diese Tatsache, wie auch die Auswahl der - vorwiegend von italienischen Meistern stammenden - Bilder, die schließlich von französischen Sammlern erworben wurden²⁴¹, weisen darauf hin, wie ausgeprägt die Vorliebe für italienische Malerei in Frankreich auch jetzt noch war.

Da eine ausführliche Besprechung des Bestandes jeder einzelnen dieser "klassisch" zu nennenden französischen Sammlungen zu weit weg vom Thema der vorliegenden Arbeit führen würde, soll an dieser Stelle nur auf einige derjenigen Galerien näher eingegangen werden, in denen sich bedeutendere Bestände an Werken Veroneses und seiner Werkstatt nachweisen lassen, um so die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten in der Ausrichtung dieser Kollektionen deutlich werden zu lassen.

Allgemein ist festzustellen, daß diese Art der Gemäldesammlung, deren Schwergewicht bei der italienischen Malerei lag, zunächst meistens von Angehörigen des französischen Hochadels zusammengetragen wurde. Als charakteristisches Beispiel für einen solchen gesellschaftlich besonders hochstehenden Sammler ist Louis II. de Bourbon "*Le Grand Condé*" (1621-1686) zu nennen. Wie der *duc* d'Orléans, so hatte sich auch der *prince* de Condé zunächst im politischen und militärischen Bereich betätigt und war nach vorübergehenden Auseinandersetzungen mit Ludwig XIV. seit den 1660er Jahren als Feldherr für den französischen Monarchen erfolgreich.

²³⁷Chantelou 1985, S. 296.

²³⁸Schnapper 1994; Brown 1995, S. 185-225. (Vgl. auch Bacous Analyse der Inventare zu den Zeichnungen im Besitz Everard Jabachs, Bacou 1978, S. 142 und 146). Zwar gab es auch im 17. Jahrhundert bereits einzelne Sammler, die ein besonderes Interesse an flämischer Kunst hatten, wie insbes. der *duc* de Richelieu, dessen zweite, ab 1675 zusammengetragene Sammlung vornehmlich auf Werke von Peter Paul Rubens und seines Kreises ausgerichtet war, sie bildeten zu dieser Zeit jedoch die Ausnahme. (Vgl. Brown 1995, S. 219).

²³⁹Vgl. zum Bestand der Sammlung und ihrem Verkauf Eidelberg/Rowlands 1994.

²⁴⁰Eidelberg/Rowlands 1994, S. 217.

²⁴¹Verschiedene französische Sammler wie Pierre Crozat, Louis Prosper Bauyn Biberon de Comery (*1684), der *prince* de Carignan (1690-1741) sowie der *comte* de Lauraguais (1732-1824) besaßen nachweislich Gemälde aus der Sammlung des Herzogs von Mantua. Es handelte sich dabei um Arbeiten von Domenico Fetti, Guercino und Giovanni Benedetto Castiglione. (Vgl. Eidelberg/Rowlands 1994, S. 217-227).

Anscheinend interessierte sich der Fürst relativ spät für den Ausbau seines Kunstbesitzes und erwarb erst ab 1676 in größerem Umfang Gemälde²⁴², d.h. zu der Zeit, als sich auch Colbert aktiv um den Ausbau der Sammlungen Ludwigs XIV. bemühte. Seine nun entstehende umfangreiche Gemäldegalerie galt als besonders wertvoll. So führt das 1709 nach dem Tod seines Sohnes erstellte Inventar der Sammlung mehr als 200 Bilder auf, von denen 23 auf über 500 *livres* geschätzt wurden, zwölf sogar auf mehr als 1.000 *livres*²⁴³. Ganz offenbar waren die Mitglieder des Hauses Condé beim Ankauf von Gemälden besonders an den aktuellsten Entwicklungen des französischen Geschmacks orientiert. D.h. sie interessierten sich für flämische und holländische Maler wie Rubens, van Dyck oder Gerard Dou sowie für die Arbeiten Pierre Mignards²⁴⁴. Daneben finden sich in seiner Kollektion aber auch zahlreiche Werke italienischer Künstler wie etwa von Francesco Albani, Tizian oder Veronese. Gerade die italienischen Gemälde machten den Wert der Sammlung aus und galten als besonders kostbar. So wurde z.B. Veroneses "Venus und Adonis" 1709 mit 2.000 *livres* bewertet²⁴⁵.

Auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist unter den Angehörigen des französischen Hochadels und den *princes de sang* ein Interesse am Aufbau privater Kunstsammlungen festzustellen. Die meisten dieser Galerien folgten in ihrer Ausrichtung demselben Typus wie diejenige des *prince de Condé* oder des *duc d'Orléans*²⁴⁶. So besaß etwa Victor Amédée de Savoie, *prince de Carignan* (1690-1741), eine Galerie mit insgesamt 296 Gemälden, von denen etwa ein Drittel (116 Bilder) von italienischen Künstlern stammten und fast ebensoviele (109 Bilder) von holländischen und flämischen Malern²⁴⁷. Auch der Kunstbesitz des französischen Diplomaten Kardinal Melchior de Polignac (1661-1741) zeigt eine entsprechende

²⁴²Zur Biographie und Sammlung des *prince de Condé* allgemein s. Schnapper 1994, S.362-365.

²⁴³Vgl. den Auszug aus dem Nachlaßinventar Henri-Jules de Bourbons, *prince de Condé*, vom 7.5.1709, Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 526-529.

²⁴⁴Schnapper 1994, S. 363.

²⁴⁵Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 527; Schnapper 1994, S. 363. Der Verbleib des Bildes ist unbekannt.

Eine ähnliche Ausrichtung wie die Sammlung Condé, jedoch mit einem größeren Anteil französischer Gemälde hatte die Galerie François Michel Telliers (1641-1691, *marquis de Louvois, ministre et secrétaire d'État et des commandements du roi*), wie dem Nachlaßinventar seiner Witwe vom 16.12.1715 zu entnehmen ist. (Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* CXIII, 269; vgl. Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 545-551). Aber auch die Sammlung des *conseiller au parlement de Provence* Jean-Baptiste d'Aguilles (1645-1709), die über 125 Arbeiten der besten Maler Italiens, Frankreichs und der Niederlande enthielt und im 18. Jahrhunderts sehr berühmt war, entsprach diesem Typus. Eine Auswahl der schönsten Gemälde aus dem Besitz d'Aguilles wurde 1709 von Jacques Coelemans gestochen. Nach der für diese Publikation getroffenen Auswahl zu schließen, bestand die Sammlung zu mehr als drei Vierteln aus französischen und italienischen Bildern. Sie enthielt u.a. zwei heute verschollene Darstellungen Veroneses, die für Originalwerke Paolos gehalten wurden: ein angebliches Selbstportrait des Malers (Coelemans/d'Aguilles 1744, Stich Nr. X.) und eine "Allegorie des Glücks" (Coelemans/d'Aguilles 1744, Stich Nr. IX; **Abb. 6**). Zur Geschichte dieser Sammlung s. Bonnaffé 1884, S. 40-41.

²⁴⁶Eine der Hauptquellen zu den politischen und gesellschaftlichen Aktivitäten der verschiedenen Angehörigen des Hochadels allgemein bilden die ausführlichsten Anmerkungen in den Aufzeichnungen des Pariser Advokaten Edmond Barbier (1689-1771) aus den Jahren 1718-1763. (Vgl. Barbier 1857-1866, t. 1-8).

²⁴⁷Vgl. dazu den Auktionskatalog der Sammlung, Paris 1743; zum Nachlaß des *prince de Carignan* allgemein s. Barbier 1857-1866, t. 3, S. 269-270.

Ausrichtung²⁴⁸. In der Regel machten in diesen Sammlungen die italienische und die flämische Schule den Hauptbestand aus, wohingegen die französische Kunst meist mit einer kleineren Zahl von Bildern vertreten war²⁴⁹. Die Analyse der italienischen Werke in fünf Sammlungen des 18. Jahrhunderts macht deutlich, wie repräsentativ die Auswahl an Gemälden war, die diese Galerien des Adels enthielten, und sie zeigt zugleich, wie sehr der Bestand dieser Kollektionen einander ähnelte. (Vgl. Tabelle 3).

Dieser „klassisch“ zu nennende Typ der Gemäldegalerie lebte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein fort und blieb nicht nur auf den engsten Kreis der *princes de sang* beschränkt, sondern fand auch unter den Angehörigen des hohen Beamten-Adels und des aufgestiegenen Großbürgertums Verbreitung, wie z.B. die Galerien des *comte de Morville*²⁵⁰ oder Pierre Crozats zeigen. Dabei blieb die Gruppe der echten Kenner, die sich auch mit Fragen der Kunsttheorie beschäftigten, naturgemäß auf einen relativ engen Kreis beschränkt²⁵¹. Für viele Sammler war

²⁴⁸In dieser Sammlung dominierte die italienische Kunst ganz besonders: bei einer Gesamtzahl von 194 genannten Gemälden standen 104 italienische Bilder einer Zahl von 36 französischen und nur 8 flämischen bzw. holländischen Arbeiten gegenüber. (Vgl. das Nachlaßinventar des Kardinals vom 4.12.1741; Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* XCII, 514; Rambaud 1964-1971, t. 1, S.599-608).

²⁴⁹Wie sehr die Vorstellung von einer Systematisierung der Kunst nach den regionalen Schulen (italienisch, holländisch/flämisch, deutsch und französisch) die Auffassung des 18. Jahrhunderts geprägt hat, ist der Verbreitung dieser Gliederung in den Publikationen der Zeit zu entnehmen. Zunächst findet sich dieses Schema in den Schriften der Kunsttheoretiker, später wurde es in den Auktionskatalogen und Verzeichnissen zunächst in Verbindung mit Zeichnungen und Stichen verwendet, und erst seit der Veröffentlichung der Kataloge Mariettes zur Sammlung Crozat (1751) auch auf Gemälde übertragen. (Vgl. Pomian 1987, S. 163).

²⁵⁰Jean Baptiste Fleuriau *comte de Morville* (1682-1732), *conseiller du parlement de Paris*, Botschafter Frankreichs und Minister für auswärtige Angelegenheiten in den Jahren 1723-1727 hatte eine bemerkenswerte Sammlung an Gemälden zusammengetragen, in der Giorgione, Andrea del Sarto, Nicolas Poussin, Peter Paul Rubens und Paolo Veronese vertreten waren. Hier fanden sich aber auch Werke der berühmtesten zeitgenössischen Maler, wie z.B. Rosalba Carriera. (Brief Pierre-Jean Mariettes vom 19.9.1726, zit. nach Carriera 1985, t. 2, S. 460; vgl. zum Bestand der Sammlung das Nachlaßinventar des *comte* vom 3.3.1732 (*“Inventaire après décès de Charles-Jean-Baptiste Fleuriau, comte de Morville [...]”*; Paris, Archives National, Minutier Central, *étude* CXV, 476; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 571-572).

²⁵¹Einer der bedeutendsten unter diesen *connoisseurs* war der aus eine Familie von Kunsthändlern und Reproduktionsstechern stammende Pierre-Jean Mariettes (1694-1774), dessen Sammlung ebenfalls in der klassischen Tradition stand, obwohl sie auf Zeichnungen spezialisiert war und damit unter den Kollektionen des 18. Jahrhunderts eine gewisse Ausnahmestellung einnahm. Jedoch weisen sowohl Mariettes Biographie, als auch sein Ansatz als Kenner und Sammler Übereinstimmungen zur Ausrichtung der adeligen *amateurs* aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. So unternahm er in den Jahren 1717-1719 eine ausführliche Reise nach Wien, Rom und Nord-Italien und pflegte auch nach seiner Rückkehr von Paris aus weiterhin internationale Kontakte (z.B. zu Antonio Maria Zanetti, Rosalba Carriera oder Prinz Eugen von Savoyen) und war eines der wichtigsten Mitglieder des Kreises um Pierre Crozat, insbesondere seit der Veröffentlichung seiner ersten kunstkritischen Texte ab 1730. Auch innerhalb der *Académie Royale*, in die Mariette am 19.12.1750 als *associé libre* und am 31.10.1767 als *amateur* aufgenommen wurde, war sein Einfluß groß. Sein umfangreicher Briefwechsel enthüllt, welch anspruchsvolle Vorstellungen Mariette von den Aufgaben und der Rolle des echten *connoisseur* hatte, der nur um der Erkenntnis und der Weiterentwicklung der Kunst willen sammeln und recherchieren sollte.

Zwar war die Graphiksammlung, die Mariette seit etwa 1741 zusammentrug, weniger reich als diejenige Everard Jabachs oder Pierre Crozats, da ihm als Angehöriger einer Familie von Stechern und Kunsthändlern die entsprechenden Mittel fehlten, jedoch enthielt sie ausgesucht schöne Stücke. Bei ihrer Versteigerung 1775 umfaßte sie knapp 10.000 Blätter aus allen großen Kunstzentren, wobei das besondere Schwergewicht auf Arbeiten italienischer Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts lag. Unter anderm besaß Mariette auch eine ganze Reihe von Arbeiten Veroneses, dessen Zeichnungen er hoch schätzte, wie u.a. seinen Bemerkungen im Katalog der Sammlung Crozat zu entnehmen ist (s.u.) so wie einem Brief an Tommaso Temanza über Veroneses *“Pittura quarta”* (um

ein gefälliger Gesamteindruck ihrer Galerie das Hauptanliegen²⁵². Doch trotz aller neu aufkommenden Tendenzen im Kunstgeschmack blieben einzelne französische *amateurs* noch bis über die Jahrhundertmitte hinaus der traditionellen Art der Gemäldesammlung verpflichtet. Einer der bedeutendsten unter ihnen war der ehemalige Gouverneur der Franche-Comté Marie-Joseph *duc d'Hostun, pair de France* und *duc de Tallard* (1682/83-1755), dessen Kunstsammlung als die letzte große Galerie des 18. Jahrhunderts gelten kann, die in der Nachfolge der Kollektionen aus der ersten Jahrhunderthälfte stand²⁵³. So wird sie auch im Vorwort des Katalogs, der zu ihrer Versteigerung 1756 veröffentlicht wurde, in ihrer Bedeutung an die Seite der Sammlung des Regenten gestellt und sogar mit derjenigen der französischen Könige verglichen²⁵⁴.

Nach dem Tod des *duc de Tallard* wurden insgesamt 1.132 Stücke aus seinem Besitz versteigert, darunter 204 Gemälde, 491 Zeichnungen und 437 Stiche. Eine genauere Analyse des Gemäldebestandes läßt die Nähe seiner Sammlung zu den großen Galerien aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts deutlich werden. (Vgl. **Tabelle 3**). So stammten auch bei dieser Auktion weitaus die meisten der Bilder von italienischen Malern (insgesamt 141 von 204 Gemälden), und innerhalb der italienischen Schulen dominierte die venezianische²⁵⁵. Entspricht dies weitgehend der Gewichtung, die sich auch in der Bildauswahl der Sammlungen Orléans oder Crozats beobachten läßt, so unterschied sich der Kunstbesitz des *duc de Tallard* doch in einem Aspekt wesentlich von dem der älteren *amateurs*. Denn die holländische und flämische Malerei war in seiner Galerie nur mit der relativ geringen Zahl von 31 Bildern vertreten, wohingegen mehr als doppelt so viele Gemälde französischer Maler im Auktionskatalog genannt werden²⁵⁶. Ein besonderes Schwergewicht der Sammlung lag - wie zuvor in den Galerien des *duc d'Orléans* und Pierre Crozats - bei den Arbeiten der flämischen und venezianischen Koloristen. So wurden 1756 neben elf Gemälden von Peter Paul Rubens²⁵⁷ vier Bilder von van Dyck versteigert, weiterhin jeweils fünf Arbeiten von Tizian und Tintoretto, sowie vier Gemälde von

1561 ?; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 19). Hier zitiert Mariette Carlo Ridolfis anerkennende Äußerungen über die *chiaroscuro*-Zeichnungen Paolos und erwähnt, daß er selbst zwei der drei bei Ridolfi erwähnten Blätter besitze. Er schließt: "*Je puis bien dire qu'en fait de dessins de Paul Véronèse, je ne le cède présentement à personne.*" (Brief an Temanza vom 25.1.1741, zit. nach Bacou [u.a.] 1967, S. 102). Vgl. zur Biographie Mariettes Dumesnil 1856-1858, t. 1 und Viatte 1967; zu seiner Kunstsammlung Bacou [u.a.] 1967 und Scott 1973/6; zu Mariettes internationalen Kontakten und seinen kunsttheoretischen Konzepten Bacou [u.a.] 1967, S. 179-186 und Saint Girons 1990, S. 291-292.

²⁵²Vgl. dazu die Ausführungen Berthelemy Augustin Blondel d'Azincourts (1719-1794) in seiner "*Première idée de la curiosité*" aus dem Jahr 1749. (Université de Paris IV, Institut d'Art et d'Archéologie, Ms. 34; Bailey 1987, S. 446).

²⁵³Daß diese Sammlung auch materiell mit ihren großen Vorgängerinnen in Verbindung stand, belegt die Provenienz der Bilder im Besitz des *duc de Tallard*, der z. B. 1743 Gemälde aus dem Besitz des *prince de Carignan* und 1751 aus der Sammlung Crozat du Chatel erwarb.

²⁵⁴Auktionskatalog der Sammlung, Paris 1756, S. 1. Die Versteigerung fand am 22.3.-14.5.1756 im *hôtel des duc* in Paris statt, sie erbrachte insgesamt 331.369 *livres 16 sous*. (Bonnaffé 1873, S. 72-76).

²⁵⁵Mit 49 Gemälden, gegenüber 32 Bildern aus der Bologneser und 31 aus der römischen Schule.

²⁵⁶Insgesamt listet der Katalog 71 französische Bilder auf.

²⁵⁷Unter den Rubens-Bildern war auch das Werk, das bei der Versteigerung den höchsten Ertrag erzielte - eine Madonna, die Friedrich II. von Preußen für 20.050 *livres* erwarb. (Auktionskatalog Tallard, 1756, Los-Nr. 139).

Jacopo Bassano. Den Stil Paolo Veroneses scheint der *duc* de Tallard sehr geschätzt zu haben, denn unter den venezianischen Werken in seiner Sammlung war die Caliari-Werkstatt mit besonders vielen Arbeiten vertreten: zu insgesamt 7 Gemälden, die im 18. Jahrhundert als eigenhändige Werke Paolos galten²⁵⁸, kamen noch zwei Bilder Carletto Caliaris hinzu²⁵⁹. Zusätzlich werden im Auktionskatalog vier Kopien in Öl nach den berühmtesten Festmählern Veroneses aufgeführt, die Pierre Paul Sevin (1650-1710) im Jahr 1676 für Ludwig XIV. angefertigt hatte²⁶⁰.

Eine ebenso eindeutige Bevorzugung der italienischen Kunst ist auch dem Bestand an Zeichnungen aus dem Besitz des *duc* de Tallard zu entnehmen, der bei der Auktion 1756 angeboten wurde. So stammten von den insgesamt 2.100 im Katalog aufgelisteten Arbeiten über 1.550 von italienischen Künstlern, wohingegen nur 197 holländische und flämische und nur 66 französische Blätter versteigert wurden. Den Schwerpunkt bildeten hier die Werke römischer und Florentiner Künstler, von denen 623 Zeichnungen angeboten wurden, während die venezianische Schule nur mit 85 Arbeiten vertreten war. Zwar werden im Versteigerungskatalog auch eine Reihe von Zeichnungen des Rubens-Kreises sowie Tizians und der Veronese-Werkstatt erwähnt²⁶¹, jedoch wird ihre Zahl von derjenigen römischer Künstler wie Michelangelo, Raffael oder Carlo Maratti bei weitem übertroffen²⁶².

Das Selbstverständnis und der Anspruch eines *connoisseurs* wie des *duc* de Tallard, der so offenkundig die italienische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts favorisierte, ist vielleicht am deutlichsten den einführenden Worten zum Auktionskatalog seiner Sammlung von Pierre Remy zu entnehmen: *“Les Tableaux des grands Maîtres d’Italie ont toujours été regardés comme les chefs-d’œuvres de l’art de la Peinture: ils sont les seuls qui puissent acquérir à un Cabinet l’estime des vrais connoisseurs. C’est donc avec justice que la collection de feu Monsieur le Duc de Tallard tenoit le premier rang en France, après celles du Roi et de Monseigneur le Duc d’Orléans.”*²⁶³ Die hier gezogenen Vergleiche lassen erkennen, wie eng der klassische Ansatz einer Kunstsammlung im 18. Jahrhundert mit Vorstellungen fürstlicher Repräsentation und Kennerschaft verbunden war. Dies wird sowohl aus der Orientierung der großen Sammlungen an Vorbildern des 17. Jahrhunderts deutlich, wie auch an der Herkunft der meisten *amateurs*, die diesen Sammlungstyp bevorzugten. Sie alle zählten zu den *grands seigneurs* der Gesellschaft, die entweder aus Kreisen des französischen Hochadels stammten oder in

²⁵⁸Eines dieser Bilder, eine heute Carletto Caliari zugeschriebene *“Presentazione al tempio”* (ehemals Berlin, Gemäldegalerie; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. A 5), wurde bei der Auktion für 15.101 *livres* im Auftrag Friedrichs II. von Preußen ersteigert, d.h. für den zweithöchsten Betrag, der bei dieser Gelegenheit für ein Gemälde gezahlt wurde. (Auktionskatalog Tallard, 1756, Los-Nr. 104; s.a. Bonnaffé 1873, S. 74).

²⁵⁹Auktionskatalog Tallard, 1756, Los-Nr. 104-110; zum weiteren Verbleib dieser Bilder s. **Anhang 1** und Prierer 1993, S. 99, Anm. 6.

²⁶⁰Auktionskatalog Tallard, 1756, Los-Nr. 110, 295, 296 und 297; vgl. zu diesen Kopien auch Prierer 1997, S. S. 86 - 87 und Kat. A (I) 4.

²⁶¹Von Peter Paul Rubens und den Künstlern seines Kreises werden im Katalog dreiundzwanzig Blätter aufgeführt, von Tizian etwa zwanzig und aus der Caliari-Werkstatt acht.

²⁶²So besaß der *duc* de Tallard z.B. von Michelangelo zwanzig, von Raffael 62 und von Carlo Maratti sogar 295 Zeichnungen.

²⁶³Auktionskatalog Tallard, 1756, S. 1-2.

herausragende Positionen aufgestiegen waren²⁶⁴. Daß trotz der Veränderungen in der französischen Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts die Assoziationen, die sich mit solchen Sammlungen und ihren grundsätzlichen Konzepten verbanden, sehr dauerhaft waren und bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein Bestand hatten, belegen u.a. die erste Gemäldesammlung des *comte de Vaudreuil* (1740-1817)²⁶⁵ oder diejenige *Lucien Bonapartes* (1775-1840)²⁶⁶. Denn beide orientieren sich in ihrer Zusammenstellung am Vorbild der klassischen Galerien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und greifen damit zugleich auf die Vorstellungswelt der großen *seigneurs* des *Ancien Régime* zurück²⁶⁷.

Parallel zu diesem Weiterleben traditioneller Tendenzen unter den französischen Kunstsammlern läßt sich jedoch schon seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Aufkommen einer neuen Art der Gemäldegalerie beobachten, die auch in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen immer beliebter wurde. Diese Sammlungen waren vor allem durch ein deutlich geringeres Interesse an der klassischen Kunst der *grands maîtres* Italiens und eine Bevorzugung der flämischen und holländischen, wie auch der zeitgenössischen französischen Malerei gekennzeichnet. Ein frühes Beispiel für diesen Typus bildet die Galerie der *comtesse de*

²⁶⁴ Aus der Fülle der Beispiele sei hier weiterhin die Galerie des *duc de Bouillon* genannt, dessen 1725 in seinem Heiratsvertrag dokumentierte Sammlung ebenfalls die klassische Orientierung zeigt und eine ganze Reihe hochwertiger Gemälde der italienischen Schule (u.a. von Corregio, Francesco Albani, Domenichino, Andrea del Sarto, Carlo Maratti sowie Tizian und Veronese) beinhaltete, deren Preise in der Schätzung zwischen 1.200 und 12.000 *livres* lagen. (*“Contrat de mariage entre Emmanuel-Théodose de La Tour d’Auvergne, duc de Bouillon, pair et grand chambellan de France, gouverneur et lieutenant général pour le roi du pays d’Auvergne [...] et Louise-Henriette-Françoise de Lorraine, fille d’Anne-Marie-Joseph de Lorraine, prince de Guise, comte d’Harcourt, et de Marie-Louise Chrétienne de Castille [...]”*, Paris 18.3.1725; Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* VIII, 967; Rambaud 1964-1971, t.2, S. CII und S. 846-847).

²⁶⁵ Joseph-Hyacinthe-François de Paule de Rigaud, *comte de Vaudreuil*, gehörte zum Kreis der Favoriten Marie Antoinettes und war einer der begeistertsten französischen Kunstliebhaber im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Ab etwa 1783 begann er selbst, Gemälde zu sammeln und erwarb dafür zunächst Werke der *grands maîtres* aus allen drei großen *écoles*. Obwohl seine Sammlung wegen ihrer Qualität in der französischen Kunstwelt rasch sehr bekannt wurde, veräußerte sie der *comte* schon kurze Zeit später wieder zu großen Teilen und konzentrierte sich von nun an auf die französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. (s. Bailey 1989, S. 21-22).

²⁶⁶ Nach den Stichen, die 1812 nach den Bildern aus der Galerie *Lucien Bonapartes* veröffentlicht wurden, bestand die Sammlung insgesamt aus etwa 180 Gemälden, von denen 68 aus Italien, 36 aus Holland, Flandern und Deutschland und 23 aus Frankreich stammten. Unter den italienischen Arbeiten waren die Anteile der verschiedenen regionalen Schulen in etwa gleich groß (24 lombardische, 18 venezianische und 17 Florentiner Bilder), lediglich die Zahl der Gemälde römischer Künstler war mit insgesamt 9 deutlich geringer als die der übrigen Kunstzentren. Damit entspricht die Zusammensetzung dieser Sammlung weitgehend derjenigen der klassischen Kollektionen des frühen 18. Jahrhunderts. Auch die Auswahl der Künstler innerhalb der verschiedenen *écoles*, die offenbar das Ziel hatte, möglichst viele große Meister zu repräsentieren, auch wenn von diesen zumeist - wie z.B. auch im Fall *Paolo Veroneses* - nur ein oder zwei Arbeiten vorhanden sind, folgt der traditionellen enzyklopädischen Ausrichtung der Kunstsammlungen früherer Zeit. (Vgl. *“Choix de gravures à l’eau forte, d’après les peintures originales [...] de la Galerie de Lucien Bonaparte”* 1812).

²⁶⁷ Vgl. dazu auch die anhaltende Bevorzugung italienischer Kunst in den übrigen europäischen Kunstzentren, wo noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts höfische Vorstellungen gepflegt wurden, die ihren Ausgangspunkt in der Versailler Kultur unter Ludwig XIV. hatten. (West 1999/1, S. 5-6).

Verrue²⁶⁸, später sind die Sammlungen des *duc de Choiseul*²⁶⁹ oder Charles Alexandre de Calonnes²⁷⁰ sowie Gilles Marie Oppenorts²⁷¹ und Ange-Laurent de La Live de Jullys²⁷² durch diese Ausrichtung gekennzeichnet. Ihre Besitzer bevorzugten statt der italienischen zumeist die nordeuropäische Malerei - entweder aus Holland und Flandern oder aus Frankreich - und folgten damit ganz dem allgemeinen Zeitgeist und dem gewandelten Kunstgeschmack des mittleren und späten 18. Jahrhunderts²⁷³.

2.5. Werke Veroneses im Besitz des Adels und des Bürgertums

Abgesehen von den großen Kunstsammlungen, denen ein klar ersichtliches Konzept zu Grunde lag, bestand der Kunstbesitz des Adels, wie auch der französischen *bourgeoisie*, mehrheitlich aus einer sehr bunten Mischung von Gemälden, Zeichnungen und Graphiken. Ihre Auswahl hing im einzelnen ganz vom persönlichen Gebrauch als Dekorationsstücke der Häuser und Appartements und vom individuellen Geschmack der Besitzer ab²⁷⁴.

²⁶⁸Vgl. zur Sammlung der *comtesse Jeanne-Baptiste de Verrue* (1670-1736) Scott 1973/2. Zwei weitere besonders frühe Beispiele für Sammlungen mit einem deutlichen Schwerpunkt bei der flämischen, bzw. holländischen Malerei sind diejenige des 1704 verstorbenen *duc d'Aumont* oder des *conseiller à la cour des comptes de Clermont-Ferrand* Hugues Noëls, der 1712 starb. (Vgl. Rambaud 1964-1971, t. 2, S. CI).

²⁶⁹Etienne-François de Choiseul-Stainville (1719-1885), der spätere *duc de Choiseul*, war der einflussreichste Minister Ludwigs XV. Er begann seit etwa 1750 damit, Gemälde zu sammeln, und baute innerhalb von 20 Jahren eine der bedeutendsten Galerien in ganz Europa auf. 1772 wurden 124 ausgewählte Stücke aus seinem Besitz von François Basan, einem der führenden französischen Händler, im Reproduktionsstich veröffentlicht, ehe die Sammlung Choiseul in zwei Auktionen 1772 und 1786 versteigert wurde. Aus dem "*Recueil d'estampes [...] d'après les tableaux du Duc de Choiseul*" sowie den beiden Auktionskatalogen sind Rückschlüsse auf die Auswahl der Gemälde in dieser Galerie möglich, die in der überwältigenden Mehrheit aus holländischen oder flämischen Gemälden bestand sowie aus einer kleinen Zahl französischer Bilder. Der *duc de Choiseul* folgte damit ganz den Empfehlungen Dezallier d'Argenvilles, der bereits 1727 in seinem "*Lettre sur le choix d'un cabinet curieux*" dem potentiellen Sammler geraten hatte, auf den Erwerb italienischer Gemälde zu verzichten, da diese relativ selten angeboten würden und für einen privaten Erwerb zu teuer wären. (Scott 1973/5, S. 46; zur Sammlung des *duc de Choiseul* allgemein s. Dacier 1949; Scott 1793/5).

²⁷⁰Vgl. zur Sammlung Calonnes Scott 1973/9.

²⁷¹Vgl. zum Nachlaß und zur Sammlung Oppenorts Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 146-148 und 907-908.

²⁷²Zur Galerie Lalive de Jullys vgl. die beiden Kataloge, die der Sammler selbst in den Jahren 1764 und 1770 veröffentlichte. (In: Bailey, Colin B. [Hrsg.]: Ange-Laurent de La Live de Jully - A Facsimile Reprint of the "Catalogue historique" (1764) and the "Catalogue raisonné des tableaux" (March 5, 1770). New York 1988).

²⁷³Sogar die Ankäufe, die der *comte d'Angiviller* (1730-1809, ab 1774 *directeur-général des bâtiments du roi*) in den Jahren 1775-1785 für die Gemäldesammlung Ludwigs XVI. tätigte, folgten diesem geänderten Geschmack. Denn es wurden zwar auch jetzt noch italienische Gemälde erworben (insgesamt etwa 40), die große Mehrheit der Neuerwerbungen stammte aber aus Holland und Flandern (etwa 100 Gemälde) sowie aus Frankreich (mehr als 100 Bilder). (s. Scott 1973/9, S. 80-81). Auch die private Sammlung des *comte d'Angiviller*, der die Historienmalerei bevorzugte und förderte, zeigt mit ihrer Hinwendung an die französische Kunst die gewandelte Einstellung. Das Inventar seiner Sammlung vom April 1793 führt gegenüber 28 italienischen und 16 flämischen oder holländischen mehr als 35 französische Bilder auf. (Vgl. Scott 1973/9, S. 82-85).

²⁷⁴Eine Ausnahme bildet hier nur die Gruppe der praktisch tätigen Berufskünstler, die Bilder und Graphiken Dritter als Grundlage für ihre eigene Arbeit verwendeten und deren Kunstbesitz daher häufiger eine klare stilistische oder ikonographische Ausrichtung aufweist.

Angeichts der Vielfalt des Objekts, die man besaß, und ihrer Unterschiedlichkeit in Wert und Technik, wie auch in Thematik und Stil der Darstellungen, ist es durchaus problematisch, über den Kunstgeschmack dieser Bevölkerungsgruppen detaillierte Aussagen zu machen, jedoch lassen sich einige Haupttendenzen beobachten. So orientierte sich der Kunstbesitz des Kleinadels, des Klerus und des Bürgertums in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft durchaus an den Vorgaben der herausragenden großen Sammlungen²⁷⁵. Dies betrifft insbesondere die anscheinend allgemein anerkannte Vorbildhaftigkeit der italienischen Meister der Vergangenheit, deren Arbeiten als Originale, Werkstattarbeiten, Kopien oder im Reproduktionsstich fast in allen Inventaren und Sammlungskatalogen aus den Jahren vor 1750 präsent sind. Allerdings ist bereits in dieser Phase eine zunächst vereinzelt auftretende, später zunehmende Vorliebe für Gemälde der nordeuropäischen Schulen zu beobachten, der gegenüber die Beliebtheit der italienischen Malerei des 16.-18. Jahrhunderts zurückgeht.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts läßt sich ein steigendes Interesse der sozialen Mittelklasse an der bildenden Kunst beobachten und damit verbunden ein massenhaftes Ansteigen der Zahl der Kunstsammlungen und Auktionen²⁷⁶. Seitdem zeichnet sich eine permanent wachsende Vorliebe für die holländische und flämische, aber auch die französische Malerei ab, die zu einem wirklichen Wandel des französischen Kunstgeschmacks führen sollte²⁷⁷.

2.5.1. Die Pariser “*parlementaires*”

Zum Kunstbesitz der gesellschaftlich und kulturell relativ homogenen Gruppe der insgesamt 1.100 “*parlementaires*”, oder Mitglieder des Magistrates, die es im 18. Jahrhundert in Paris gab, legte Olivier Bonfait eine Studie vor, in der er insgesamt knapp 100 Inventare aus den Jahren 1710-1800 untersuchte, mit einem besonderen Schwerpunkt auf den beiden Jahrzehnten 1710-1720 und 1780-90²⁷⁸. Die Gruppe der *parlementaires* zeichnete sich durch ihre Zugehörigkeit zum Adel und durch einen gewissen Wohlstand aus²⁷⁹, sowie durch die Tendenz zur persönlichen Karriere unterschiedlichster Art. Obwohl in bezug auf Kultur und bildende

²⁷⁵Ein besonders typisches Beispiel für diese Grundhaltung bildet die Sammlung des Preziosenhändlers Paul Vérani, der gemeinsam mit seinem Bruder André an der *place Dauphine* ein Geschäft betrieb. Seine insgesamt 80 Bilder umfassende Sammlung enthielt in der Mehrzahl italienische Arbeiten, die teilweise auf bis zu 2.000 *livres* geschätzt wurden (darunter Werke Giorgiones, Guido Renis, Raffaels und Tizians). Aber auch die französische und die flämische Malerei waren in seiner Sammlung gut repräsentiert. Damit spiegelt dieses bürgerliche Kunstkabinett in der Bevorzugung der großen Meister der Vergangenheit ganz den Geschmack der großen *amateurs* des Hochadels wider. Auch Paolo Veronese zählte in dieser Sicht zum Kanon der anerkannten großen Meister, wie die drei Bilder von seiner Hand in der Sammlung Véranis belegen. (Vgl. das Nachlaßinventar “*État, dressé à la requête de Marie-Louise de La Rivière, veuve de Paul Vérani, écuyer, sieur de Varenne, conseiller secrétaire du roi, maison, couronne de France et de ses finances et joaillier ordinaire du roi, [...]*”, Paris, 31.10.1713; Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* LXX, 239; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 539- 542).

²⁷⁶Vgl. zu den Anfängen dieser Entwicklung in den Jahren vor 1740 Fontaine 1970, S. 176.

²⁷⁷Vgl. Duverger 1967, S. 77-82; West 1999/1, S. 8; Brunel 1986, S. 294-297.

²⁷⁸Bonfaits Analyse stützt sich auf eine Stichprobe von 30 Inventaren aus den Jahren 1710-1720 und eine weitere von 34 Inventaren aus den Jahren 1780-1790. (Bonfait 1986, insbes. S. 40-41).

²⁷⁹50 % der Stadthäuser der *parlementaires* werden in den Nachlaßverzeichnissen als “*hôtels*” bezeichnet; darüber hinaus besaßen die Angehörigen dieser Gesellschaftsgruppe in der Regel zusätzlich einen zweiten Wohnsitz, zumeist ein Schloß, auf dem Land. (Bonfait 1986, S. 28-29).

Kunst die Vorbildung und das Interesse bei den Angehörigen dieser sozialen Gruppe wohl recht unterschiedlich waren²⁸⁰, ist unter ihnen generell im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine kontinuierliche und durchaus beträchtliche Zunahme des Kunstbesitzes festzustellen. Dabei wuchs in ihren Sammlungen der Anteil der Zeichnungen, Stiche, Gouachen und Miniaturen gegenüber den Ölgemälden permanent²⁸¹. Gleichzeitig zeigt die ikonographische Analyse einen andauernden Rückgang des Interesses an der Historienmalerei²⁸², dem eine starke Zunahme der Beliebtheit von Landschaften und Portraits gegenübersteht.

In bezug auf die Kunst der großen Meister der Vergangenheit läßt sich unter den *parlementaires* bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein der gleiche Eklektizismus beobachten, der auch die großen Galerien aus dem Jahrhundertbeginn geprägt hatte. Zwar ist danach ein Rückgang des Interesses an italienischer Kunst zu beobachten, dennoch enthält auch im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts noch mehr als die Hälfte dieser Sammlungen Bilder aus allen drei klassischen *écoles*²⁸³. Gemälde Paolo Veroneses und seiner Werkstatt werden nur in zwei der von Bonfait ausgewerteten Inventare erwähnt²⁸⁴. Dieser Befund deutet einerseits daraufhin, daß Veronese auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch zum Kreis der geschätzten *grands maîtres* zählte, andererseits wird hieraus aber auch deutlich, daß seine Arbeiten in einer breiteren Öffentlichkeit weit weniger bekannt waren - und wohl auch weniger goutiert wurden - als diejenigen anderer italienischer Meister.

2.5.2. Die Pariser *bourgeoisie*

Der Eindruck, daß die Rezeption der Kunst Veroneses generell auf eine kleinere Gruppe von Kennern beschränkt gewesen ist, wird auch durch die Untersuchung des bürgerlichen Kunstbesitzes aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestätigt. Der Kunstgeschmack des mittleren bis gehobenen Bürgertums sowie des niederen Adels läßt sich am besten an Hand der in den "Archives Nationales" erhaltenen Nachlaßinventare von Handwerkern, Händlern, Klerikern und Juristen sowie von Inhabern kleinerer königlicher Ämter rekonstruieren²⁸⁵. Die Personen, deren Kunstbesitz hier dokumentiert ist, dürften in der Mehrzahl in den Jahren um 1660 bis 1680 geboren worden sein und sich durch einen bescheidenen bis gehobenen

²⁸⁰Bonfait 1986, S. 28.

²⁸¹Der Anteil der Ölgemälde im Besitz der *parlementaires* fiel von 83 % zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf unter 50 % im Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790. (Vgl. Bonfait 1986).

²⁸²Während im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhundert noch 43% aller erwähnten Bilder der Gruppe der Historiendarstellungen angehörten, fällt ihr Anteil auf am Jahrhundertende 18 %. (Vgl. Bonfait 1986).

²⁸³Bonfait 1986, S. 29-30.

²⁸⁴Im Nachlaßverzeichnis Pierre-Jacques Moreau de Nassignys (vom 6.4.1768) und in demjenigen Jean-Louis Moreau de Beaumonts (vom 27.5.1785). (s. Bonfait 1986, S. 41-42).

²⁸⁵Die Dokumente sind im Minutier Central des Notaires de la Seine archiviert. Bisher wurden eine ganze Reihe von Untersuchungen zu diesen Archivalien - vor allem zu den Nachlaßverzeichnissen aus den Jahren 1700-1760 - publiziert, die eine gute Grundlage für weitergehende Analysen darstellen. (Vgl. dazu Wildenstein 1956 mit einer Auswertung von 565 Inventaren, die allerdings nur allgemein zusammenfassende Äußerungen und keine Detailanalysen zu den Beständen im einzelnen enthält; ders. 1967 mit der Bearbeitung von weiteren 800 Inventaren, von den 694 im einzelnen aufgeführt werden; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 494-622; t. 2, S. 771-1098, mit etwa 2.300 einzeln publizierten Nachlaßverzeichnissen, und Chatelus 1974).

Wohlstand ausgezeichnet haben. In ihren Lebensgewohnheiten und ihrem Kunstgeschmack orientierten sie sich an den Moden, die von den gehobenen Gesellschaftskreisen des *Ancien Régime* geprägt wurden²⁸⁶.

Nach Aussage der Inventarverzeichnisse bestand auch der Kunstbesitz dieser Personengruppe in der Regel aus einer bunten Mischung unterschiedlichster Gemälde und Graphiken, unter denen die Reproduktionsstiche bei weitem vorherrschten²⁸⁷. Obwohl in den Inventaren zahlreiche Kunstobjekte aufgeführt werden, kann hier doch nur in den seltensten Fällen von einer Sammlung im engeren Sinne gesprochen werden²⁸⁸. Zumeist erwarb man vielmehr einzelne Kunstgegenstände, die dem Käufer persönlich gefielen, die aber auf dem Kunstmarkt kaum einen größeren Wert hatten²⁸⁹. Die meisten Gemälde und Drucke dürften als Ausstattungsstücke für Wohn- und Amtsstuben gedacht gewesen sein, weshalb ihre Auswahl in erster Linie nach dem Sujet, kaum aber auf Grund stilistischer Charakteristika getroffen wurde. So dominierten hier neben den religiösen Szenen und den Portraits vor allem Landschaften und Stilleben²⁹⁰. Daneben zeigt sich schon früh ein deutliches Interesse an Genre-Szenen in der Art der holländischen und flämischen Maler des 17. Jahrhunderts, die entweder importiert wurden²⁹¹ oder von in Paris ansässigen flämischen Künstlern stammten²⁹². Bei den Gemälden, die in den bürgerlichen Nachlaßinventaren erwähnt werden, handelt es sich zumeist um Arbeiten anonymen Kleinmeister oder um Kopien nach den Werken der *grands maîtres*, unter denen sich auch immer wieder Bilder nach Vorbildern italienischer Maler des 16. und 17. Jahrhunderts befanden. Dies deutet darauf hin, daß trotz der generellen Vorliebe für Gemälde dekorativer Art auch in Kreisen des Bürgertums und des Kleinadels ein gewisses Interesse an den klassischen *écoles* vorhanden war, das wohl mit der Orientierung am Geschmack der adeligen Kunstsammler in Verbindung stehen dürfte²⁹³.

²⁸⁶ Wildenstein 1956, S. 114; Meyer 1979, S. 105-109 und S. 142.

²⁸⁷ Dies betrifft sowohl die Handwerker und Kleinhändler, als auch die wohlhabenderen Schichten. (s. Wildenstein 1956, S. 118; Chatelus 1974, S. 309).

²⁸⁸ Anspruchsvollere Kollektionen, die sich an den Kunstsammlungen des Adels orientierten, sind in bürgerlichen Kreisen eine seltene Ausnahme. Als Beispiel sei hier die Gemäldegalerie des aus Lyon stammenden Kaufmanns Louis Bay (um 1631-1719) genannt, die sogar von André Félibien erwähnt wird, da sie u.a. herausragende Arbeiten von Poussin und Rubens enthielt. Auch in diesem Fall orientierte sich die Auswahl der Bilder wieder ganz offensichtlich an den Kunstkabinetten der *grands seigneurs*. Denn Louis Bay bevorzugte die *grands maîtres* und besaß Bilder aus den verschiedenen italienischen Kunstzentren - auch aus Venedig. Allerdings befand sich in seiner Sammlung kein Werk aus der Werkstatt Veroneses. (Vgl. Perez 1980, S. 183-184).

²⁸⁹ Wildenstein 1967, S. II.

²⁹⁰ Vgl. Wildenstein 1956, S. 117-133; Chatelus 1974, S. 310-321.

²⁹¹ Vgl. zu den Importen des 18. Jahrhunderts, für die Händler wie Edme François Gersaint wiederholt nach Flandern reisten, Duverger 1967, S. 70 und S. 75; Michel 2002, S. 43.

²⁹² s. Wildenstein 1956, S. 133; Chatelus 1974, S. 319-320.

²⁹³ Ein typisches Beispiel für das Interesse eines bürgerlichen *amateurs* an der Kunst der *grands maîtres* bietet das "*Inventaire après décès de Laurent Charron, écuyer, conseiller secrétaire du Roi, receveur général des domaines et bois de la généralité de Paris, à la requête de Francoise Matagon, sa veuve, demeurant rue du Chaume*", vom 22.7.1752. (Paris, Archives Nationales; Minutier Central, *étude* LXIX, 662; Wildenstein 1967, S. 171-172). Es listet insgesamt 37 Gemälde auf, bei denen es sich in der Mehrheit um Arbeiten französischer Kleinmeister des 18. Jahrhunderts oder um Kopien nach verschiedenen Meistern der Vergangenheit handelt (u.a. nach Peter Paul Rubens, Francesco Albani und Guido Reni sowie nach Veronese). Jedoch besaß Charron auch drei

Um die Bedeutung, die den Arbeiten Paolo Veroneses in der Sicht dieser Bevölkerungsgruppe zukam, abschätzen zu können, ist es notwendig, die Angaben in den wichtigsten Untersuchungen zur den Nachlaßinventaren des 18. Jahrhunderts miteinander zu vergleichen. Dafür wurde die Anzahl der in den Veröffentlichungen von Daniel Wildenstein und Mireille Rambaud erwähnten Arbeiten Veroneses ermittelt und der Menge an erwähnten Werken anderer *grands maîtres* gegenübergestellt. (Vgl. **Tabelle 4**).

Das Ergebnis dieser Zusammenstellung bestätigt den bereits bei der Untersuchung der großen Sammlungen des Adels gewonnenen Eindruck: Veronese zählte bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zu den berühmten und hoch geschätzten *grands maîtres* und war auch im Kunstbesitz der *bourgeoisie* mit einer Reihe von Arbeiten vertreten. Gemälde aus seiner Werkstatt werden (als Originale oder in Kopie) etwa ebenso häufig in den Pariser Inventaren aufgeführt wie diejenigen der Caracci und Tizians oder Wouwermans, van Dycks und Rembrandts. Rubens und Francesco Albani waren anscheinend etwas beliebter, wohingegen Werke Tintoretts und Giorgiones deutlich seltener als die Bilder Veroneses genannt werden. Daß es aber weder die italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, noch die Künstler des Rubens-Kreises waren, die von einem breiteren Publikum wirklich bevorzugt wurden, zeigt sich beim Vergleich mit den Angaben zu den Arbeiten David Teniers' und Nicolas Poussins, die mit Abstand am häufigsten in den Nachlaßinventaren erwähnt werden²⁹⁴.

Daß es aber - wie unter den Angehörigen des Adels - auch im Bürgertum einzelne *amateurs* gab, die Veronese ganz besonders favorisierten, sei abschließend am Beispiel der Gemälde im Nachlaß Ester Forest, der Witwe des Pariser Hofadvokaten Jean Libourel, gezeigt²⁹⁵. In ihrem Nachlaßinventar²⁹⁶ werden insgesamt 75 Bilder aufgeführt, unter denen allein 15 Gemälde waren, die man mit Veronese in Verbindung brachte²⁹⁷. (Dagegen wird hier kein Werk von Raffael, den Carracci, Tizian oder Rubens erwähnt, jedoch erscheint fünfmal der Name Tintoretts.) Anscheinend steht dieser ungewöhnliche Befund in Zusammenhang mit einer besonderen Beziehung Ester und Jean Libourels zu dem venezianischen Maler Sebastiano Bombelli (1635-1719)²⁹⁸. Denn bei vier der Kompositionen Tintoretts und zwölf derjenigen Veroneses, die im Nachlaßverzeichnis erwähnt werden, handelt es sich um Kopien Bombellis

wertvolle italienische Originalwerke: eine mit 1.500 *livres* bewertete Arbeit Jacopo Bassanos sowie zwei Gemälde aus der Caliari-Werkstatt: eine heute nicht mehr nachweisbare "Anbetung der Hirten", die auf 2.000 *livres* geschätzt wurde, und eine Darstellung Christi und des Centurios (vermutlich identisch mit dem Gemälde in Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33), die mit 6.000 *livres* bewertet wurde. (Vgl. Wildenstein 1967, S. 171).

²⁹⁴ Auch Chatelus' Untersuchung bestätigt die außerordentliche Beliebtheit Teniers', der danach in der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert als "*le symbole de la peinture flamande, et presque un nom commun*" bezeichnet werden kann. (Chatelus, S. 319).

²⁹⁵ Wahrscheinlich handelt es sich bei Ester Forest um eine Verwandte des Malers Jean-Baptiste Forest (1635-1712), der auch für die Schätzung der Gemälde aus ihrem Nachlaß verantwortlich war. (Vgl. zur Forests Biographie und Nachlaß allgemein Wildenstein 1958; zu seiner Verwandtschaft mit Jean Libourel ebda. S. 245).

²⁹⁶ "*Inventaire des biens restés après le décès de Ester Forest, veuve de Jean Libourel, avocat en la Cour, dans sa maison rue de Savoie*", vom 6.6.1703 (Paris, Archives National; Minutier Central, *étude* XCVI, 186; Wildenstein 1967, S. 15-21).

²⁹⁷ Nachlaß-Inventar, Nr. 1, 2, 7, 8, 33, 38, 41, 43, 47, 48, 52, 53, 54, 67, 71. (Wildenstein 1967, S. 19-21).

²⁹⁸ Vgl. zu Bombelli ausführlich A. Prierer in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 12, 1996, S. 437-438.

nach Originalen des 16. Jahrhunderts. Drei der Bilder nach Veronese wiederholen Festmahlszenen²⁹⁹, sechs weitere zeigen religiöse Motive. Jedoch gab es auch eine Darstellung der Venus³⁰⁰ und eine Kopie nach Veroneses "*Trionfo di Venezia*" im Palazzo Ducale in Venedig³⁰¹. Der Kunstbesitz Jean und Ester Libourels belegt einerseits die gute Verfügbarkeit der Werke italienischer Kopisten auf dem Pariser Kunstmarkt³⁰², andererseits ermöglicht er auch einen unmittelbaren Einblick in die sehr persönliche Vorliebe dieses Ehepaares für den Stil der Caliari-Werkstatt. Denn abgesehen von den Kopien Bombellis werden im Nachlaßinventar auch Wiederholungen nach Veronese erwähnt, die von Ester Libourel selbst angefertigt wurden³⁰³. Die Existenz dieser Stücke deutet auf ein sehr persönliches Interesse Jean Libourels und seiner Frau an der Kunst Veroneses hin, ein Interesse, wie es sich auch bei einigen der großen *amateurs* des 17. und 18. Jahrhunderts hatte beobachten lassen.

2.5.3. Die bildenden Künstler

Innerhalb der Überlegungen zum bürgerlichen Kunstbesitz verdient die Gruppe der im 18. Jahrhundert in Paris lebenden Maler und Stecher einige gesonderte Anmerkungen. Denn für die bildenden Künstler dieser stark von der Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit geprägten Zeit war allein auf Grund ihrer Profession die Malerei der *grands maîtres* von besonderer Wichtigkeit, so daß sich aus den Kunstobjekten in ihrem Besitz besonders aufschlußreiche Hinweise auf die Rezeption der Malerei Veroneses gewinnen lassen mußten.

Zur allgemeinen sozialen Stellung der bildenden Künstler am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlichte Mireille Rambaud umfangreiches und verschiedenartiges Quellen-Material³⁰⁴. Danach war ihre wirtschaftliche Lage im Einzelfall sehr unterschiedlich. Während ein Teil der Maler und Stecher in wirklicher Armut lebte³⁰⁵, war es für

²⁹⁹Nachlaß-Inventar, Nr. 1, 7 und 67. (Wildenstein 1967, S. 19-21).

³⁰⁰Nachlaß-Inventar, Nr. 52. Das Bild wird hier als Studie Bombellis nach einem als "*Vénus, enlacée par les Amours*" betitelten Gemälde bezeichnet. (Wildenstein 1967, S. 20-21).

³⁰¹1579-82; sala des Maggior Consiglio; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 295; vgl. Nachlaß-Inventar Ester Libourel, Nr. 41: "*La Venise triomphant*". (Wildenstein 1967, S. 20).

³⁰²Schon vor 1674 waren zahlreiche Arbeiten Sebastiano Bombellis, der sich auf die Anfertigung von Kopien nach Werken Tintoretts und v.a. Veroneses spezialisiert hatte, nach Paris gelangt. (Priever 1996, S. 437). Wie sehr diese Wiederholungen nach Werken des 16. Jahrhunderts geschätzt wurden, zeigt auch die preisliche Bewertung dieser Bilder im Inventar Ester Forests, die zum Teil erstaunlich hoch ist. So wird z.B. Bombellis Kopie nach Veroneses "*Nozze di Cana*" (1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149) mit 600 *livres* bewertet. (Wildenstein 1967, S. 21).

³⁰³Sie wird ausdrücklich als Urheberin der im Inventar unter Nr. 33 aufgeführten Darstellung genannt ("*Un grand pot de fleurs de la dame Libourel d'après Paul Véronèse*"). Aber auch eine angefangene Kopie (Nr. 39 des Inventars) könnte von ihr stammen. (Wildenstein 1967, S. 20).

³⁰⁴Bei den von Rambaud bearbeiteten Dokumenten handelt es sich vor allem um Verträge und Inventare verschiedenster Art, die in Paris (Archives Nationales, Minutier Central des Notaires de la Seine) erhalten sind. (s. Rambaud 1964-1971).

³⁰⁵Vgl. dazu die Lebensumstände des Historienmalers Charles Lamy (1689-1743) oder des auf Blumenstilleben spezialisierten Jean-Baptiste Belin d. J. (1688-1730). (Rambaud 1964-1971, t. 2, S. XLVII und LVII).

andere durchaus möglich, zu Wohlstand zu gelangen und sogar in den Adelsstand aufzusteigen³⁰⁶. Vor allem in der Gruppe dieser erfolgreichen Künstler läßt sich eine ganze Reihe durchaus bedeutender Kunstsammlungen nachweisen³⁰⁷, jedoch ist wohl anzunehmen, daß sich fast alle Maler und Stecher des 18. Jahrhunderts bis zu einem gewissen Grad als Sammler - und auch als Kunsthändler - betätigten³⁰⁸. Die erhaltenen Archivalien zeigen, daß der Bestand an Gemälden, Graphiken und Drucken im Besitz der bildenden Künstler zwar recht groß und sehr vielfältig war, jedoch war der Wert der einzelnen Objekte nur selten herausragend. So herrschten unter den Gemälden die anonymen Arbeiten vor³⁰⁹, und bei den Werken der *grands maîtres*, die in den Inventaren genannt werden, sind die Preisschätzungen meist so niedrig, daß es sich hier in der Mehrzahl nur um Werkstattarbeiten oder Kopien gehandelt haben kann. Wiederholungen von Meisterwerken der Vergangenheit lassen sich vor allem im Besitz der französischen Historienmaler nachweisen, jedoch finden sie sich auch in den Inventaren der auf Portraits und Landschaften oder auf den Kunsthandel spezialisierten Maler und Stecher³¹⁰.

Insgesamt scheint sich der Kunstbesitz der bildenden Künstler des 18. Jahrhunderts kaum von demjenigen des Adels und des Bürgertums unterschieden zu haben. So gibt es auch hier einzelne Sammlungen, die in ihrer klassischen Ausrichtung dem Vorbild der großen Galerien folgen, andere orientieren sich am "*goût flamand*" oder bevorzugen die zeitgenössische französische Kunst. Die Vorliebe für einzelne Stilrichtungen und Malschulen war in diesem Kreis offenbar ähnlich individuell geprägt wie in der Gruppe der adeligen und bürgerlichen *amateurs*³¹¹.

³⁰⁶So etwa Antoine Coypel (1661-1722) oder Robert de Cotte (1656-1735). (Vgl. Rambaud 1964-1971, t. 1, S. XXX; Garnier 1989, S. 1 und S. 266-267).

³⁰⁷Als Beispiele seien hier aus der Gruppe der Maler Jean Marc Nattier, Jean-Baptiste de Troy, Nicolas de Largillière, Carle und Louis-Michel van Loo, François Boucher, Charles-Joseph Natoire, und Hubert Robert angeführt. Aber auch unter den Vertretern der übrigen Kunstsparten waren Besitzer größerer Sammlungen, wie etwa unter den Stechern die Mitglieder der Familie Audran oder Nicolas Cochin und Augustin de Saint-Aubin, unter den Bildhauern Edme Bouchardon und unter den Architekten Jean-François Blondel, Jacques Germain Soufflot, Gilles Marie Oppenort sowie Charles de Wailly. (Vgl. Dacier 1932, S. 61-62; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. XI-XXIII und XLVI-XCII).

³⁰⁸Wildenstein 1967, S. II.

³⁰⁹Vor allem in den Nachlaßinventaren der Maler sind sehr viele Bilder aufgelistet, für die kein Urheber genannt wird. Dabei kann es sich um eigene Arbeiten des Verstorbenen handeln, andererseits können so aber auch weniger bedeutende Werke von unbekannter Künstler erfaßt sein. (Rambaud 1964-1971, t. 1, S. XIX-XX). Ein typisches Beispiel für diesen Befund bietet das Nachlaßverzeichnis François Lemoynes aus dem Jahr 1737 (Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Français, Inv.-Nr. 11451). Es listet insgesamt 113 Gemälde auf, nennt jedoch nirgends den Namen eines Künstlers. Mindestens zwanzig der aufgeführten Bilder lassen sich nach ihrer Beschreibung als Gemälde Lemoynes identifizieren, sicherlich dürften jedoch auch unter den übrigen eine Reihe seiner eigenen Arbeiten sein. (Vgl. Guiffrey 1877, S. 198-218).

³¹⁰Vgl. z.B. die Nachlässe des Portraitisten Antoine Dieu, oder der beiden auch im Kunsthandel tätigen Maler Jean Bouclet und André Vanheck. (Rambaud 1964-1971, t. 2, S. XLVIII et passim).

³¹¹Ein charakteristisches Beispiel für eine stark vom Interesse für die venezianische Malerei geprägte Sammlung im Besitz eines Künstlers ist diejenige Jean Baptiste Forests (1635-1712). Forest, der als Landschaftsmaler sehr erfolgreich war und in engem Kontakt zu Charles de La Fosse und Nicolas Largillière stand, nahm um 1700 als Händler und Kunstexperte eine herausragende Stellung im französischen Kunstleben ein. In seiner eigenen Malerei war er stark von flämischen Vorbildern geprägt, aber persönlich interessierte er sich offenbar auch sehr für die Werke venezianischer Meister. Denn in seinem Nachlaß befanden sich 13 Kopien nach

Auch hinsichtlich der Werke Paolo Veroneses ergibt sich bei der Untersuchung der Nachlässe und Sammlungen bildender Künstler insgesamt dasselbe Bild, das sich bereits bei der Analyse des Kunstbesitzes adeliger und bürgerlicher Kreise geboten hatte. Das heißt, Gemälde der Caliari-Werkstatt befanden sich verschiedentlich im Besitz bildender Künstler, und Veronese zählte auch hier zum Kanon der anerkannten Meister. Seine Arbeiten werden in den Nachlaß-Inventaren etwa ebenso häufig erwähnt wie die Werke Tizians und wesentlich öfter als diejenigen Tintoretto's³¹². Aber wie in den Sammlungen des Adels und der *bourgeoisie*, so waren auch im Kunstbesitz der französischen Maler, Stecher und Bildhauer Werke anderer *grands maîtres* - wie Raffael, Poussin oder Teniers' - deutlich weiter verbreitet.

Besonders häufig erscheinen Werke Veroneses in den Inventaren, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erstellt wurden - d.h. in einer Zeit, als die venezianische Malerei eine der wichtigsten Grundlagen für die Entwicklung eines neuen Stils in der französischen Kunst bildete. Als typische Beispiele für den Kunstbesitz der älteren - noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts geborenen - Maler seien hier die Sammlungen Hyacinthe Rigauds (1659-1743) und Nicolas Largillières (1656-1746) angeführt. Beide Künstler orientierten sich in der Auswahl ihrer Kunstobjekte an den Galerien der großen *connoisseurs*, die im späten 17. Jahrhundert entstanden waren, und trugen selbst Sammlungen zusammen, die zu Berühmtheit gelangten. So wird die Galerie Hyacinthe Rigauds 1717 explizit von Germain Brice in seinem Führer zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt Paris erwähnt³¹³, da sie eine Reihe herausragender Originalgemälde der großen Meister der Vergangenheit enthielt³¹⁴. Zwar lag das Schwergewicht hier bei den holländischen und flämischen Meistern, jedoch besaß Rigaud auch Werke französischer und italienischer Künstler, u.a. ein Gemälde Tizians sowie eine als "*esquisse*" bezeichnete Darstellung der Beschneidung Christi von Veronese³¹⁵. Nicolas Largillières

Vorbildern von Tizian, Giorgione, Tintoretto und Veronese, dagegen jedoch nur 6 Wiederholungen nach Gemälden römischer und lombardischer Künstler. (Vgl. Wildenstein 1958, S. 249-254; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. LV-LVI).

³¹²Vgl. dazu z.B. den Bestand an italienischer Malerei im Besitz Louis Michel van Loos (1707-1771), der ein Gemälde Tizians und zwei Arbeiten von Veronese besaß, oder in der Sammlung Charles Joseph Natoire (1700-1777), dessen Auktionskatalog neben einem Bild Tintoretto's auch ein Gemälde Veroneses und eine Arbeit Sebastiano Riccis aufführt. (Vgl. Wildenstein 1982, S. 52-55).

³¹³Brice schreibt: "*On verra chez lui bon nombre d'excellens tableaux des maîtres les plus estimez, comme Titien, Rubens, Vandeik, Reimbrans, des bronzes, & des porcelaines de la premiere perfection, & quantité de ces ouvrages, qui sont admirez de tous ceux qui ont le goût fin pour la peinture.*" (Brice 1717, t. 1, S. 331).

³¹⁴Den besten Überblick über Rigauds Kunstbesitz gibt eine Liste, die der Maler einem mit Marie-Catherine Chastillon am 17.5.1703 geschlossenen und noch im selben Jahr wieder gelösten Heiratsvertrag beilegte. ("*Contrat de mariage de Hyacinthe Rigaud, peintre ordinaire du roi, demeurant à Paris, rue Neuve des Petites Champs, paroisse Saint-Eustache, fils de feu Mathias Rigaud [...] avec Marie Catherine Chastillon, majeure fille de Charles Chastillon, procureur au parlement et de feu Mire Dubuisson [...]*"; Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* XCV, 51; Wildenstein 1966, S. 129-130).

³¹⁵Rigaud führt in seiner Liste aus dem Jahr 1703 insgesamt 27 Originalgemälde großer Meister der Vergangenheit auf, darunter - abgesehen von den beiden genannten venezianischen Arbeiten - sieben Bilder von Rembrandt, vier von Rubens, acht Arbeiten von van Dyck und eine von Jacob Jordaens. An französischen Bildern nennt er drei Landschaften von Jean Baptiste Forest, zwei Bilder von Sébastien Bourdon, neun von ihm selbst stammende Arbeiten sowie vierzehn Kopien, die er nach Werken der *grands maîtres* angefertigt hatte. Hinzu kommen noch zehn Bilder zeitgenössischer französischer Künstler, bei denen es sich zumeist um Portraits handelte. Die Veronese-"Skizze" in Rigauds Besitz wird in der Liste von 1703 auf 200 *livres* geschätzt und liegt damit wertmäßig im unteren Drittel der Preise, die hier für die verschiedenen Bilder angesetzt werden. (Vgl. Grouchy/Guiffrey 1891, S. 61-64; Wildenstein 1966, S. 129-130).

Gemäldesammlung war mengenmäßig noch wesentlich umfangreicher als diejenige Rigauds. Der Katalog zur Versteigerung seines Nachlasses³¹⁶ listet insgesamt 236 Bilder auf³¹⁷, unter denen sich eine Reihe von Kopien nach Arbeiten der *grands maîtres* befanden - u.a. eine Serie von Jean Marc Nattier nach Rubens' Medici-Zyklus³¹⁸ und eine Arbeit Carletto Caliaris nach Veronese³¹⁹. Auch diese Kollektion orientierte sich in ihrer Zusammensetzung ganz eindeutig an den Galerien der großen *connoisseurs* und kann einmal mehr belegen, daß sich beim Kunstbesitz der bildenden Künstler des 18. Jahrhunderts weitgehend dieselben Tendenzen abzeichneten wie bei dem der übrigen gesellschaftlichen Gruppierungen.

Auch die etwas später zusammengetragenen Sammlungen französischer Maler und Stecher bestätigen diesen Eindruck. Denn auch unter den in den 1690er Jahren geborenen Künstlern war der "klassische" Sammlungstyp durchaus noch beliebt - wie etwa die Kataloge zu den Nachlaßversteigerungen Nicolas Lancrets (1690-1745)³²⁰ und Charles-Antoine Coypels (1694-1752)³²¹ zeigen. Beide Maler sammelten Bilder aus den drei großen *écoles*, besaßen Originale und Kopien nach den Werken der anerkannten Meister der Vergangenheit, und verfolgten in ihren Galerien einen fast enzyklopädisch zu nennenden Ansatz, der besonders deutlich an dem umfangreichen Bestand an Stichen ablesbar ist, der sich in Lancrets Besitz befand.

Seit dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts läßt sich in den Nachlaßverzeichnissen und Auktionskatalogen der bildenden Künstler eine deutliche Verlagerung der Interessensschwerpunkte feststellen. D.h. in einer Phase, in der von den *connoisseurs* der höheren Gesellschaftsschichten - wie Pierre Crozat, dem *duc* de Tallard oder dem *duc* de Saint-

³¹⁶“*Catalogue de tableaux, estampes, desseins, bronzes, figures de marbre, bustes et gâines de marbres [...] provenant du cabinet de M. L'Argilliere [sic], peintre ordinaire du roi, recteur, directeur et chancelier de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*”, Paris 1765.

³¹⁷Von den im Auktionskatalog aufgeführten Gemälden stammen 87 von französischen Künstlern, 54 Arbeiten werden im Katalog der holländisch-flämischen Malschule zugerechnet und 29 Bilder verschiedenen italienischen Meistern zugeschrieben.

³¹⁸Auktionskatalog Largillière 1765, Los-Nr. 72.

³¹⁹Nach einer bisher nicht identifizierten Darstellung der “*Cena in casa di Simone*” (Auktionskatalog Largillière 1765, Los-Nr. 78).

³²⁰Die Sammlung Nicolas Lancrets wurde erst nach dem Tod seiner Witwe 1782 von Pierre Remy versteigert. (Vgl. “*Catalogue de tableaux, dont le plus grand nombre des bon maîtres des trois écoles, de peintures à gouaches et miniatures, dessins et estampes en feuilles et sous verre, livres et suites d'estampes, après le décès de Madame Lancret et de M****”. Paris 1782; publiziert in Bocher 1877, S. 101-118.). Sie bestand aus insgesamt 135 Ölgemälden, 9 Gouachen und Miniaturen, mehr als 40 Zeichnungen sowie über 850 Stichen und Stichwerken. Von den im Versteigerungskatalog genannten Gemälden waren 70 das Werk holländischer und flämischer Maler, wobei ein eindeutiges Schwergewicht auf Arbeiten von Rubens (31 Bilder) lag. Jedoch besaß Lancret auch jeweils ein Bild, das Leonardo da Vinci und Michelangelo zugeschrieben wurde, drei Arbeiten von Raffael, je zwei Gemälde von Salvatore Rosa und Tizian sowie ein Bild Veroneses. (Los-Nr. 93: “*Buste de femme avec les deux mains*”).

³²¹Charles-Antoine Coypel besaß nach dem Katalog, der für die Versteigerung seiner Sammlung am 27. März bis 12. April 1753 zusammengestellt wurde und 582 Los-Nummern enthält, Gemälde, Zeichnungen, Marmorplastiken, Bronzen, Stiche und Juwelen sowie Kleinkunst. Neben Originalen befanden sich in der Sammlung auch zahlreiche Ölskizzen oder verkleinerte Kopien nach Arbeiten großer Meister. Zwar waren unter den Gemälden einige herausragende Beispiele italienischer Malerei, jedoch waren die meisten Bilder nur von geringer bis durchschnittlicher Qualität und erbrachten bei ihrem Verkauf nur sehr mäßige Preise (keines der italienischen Bilder erreichte z.B. die Marke von 200 *livres*). (Dacier 1932, S. 63-71).

Aignan³²² - die klassische Tradition weiter gepflegt wurde, ist bei den französischen Malern und Stechern bereits eine starke Hinwendung zur holländisch-flämischen oder zur zeitgenössischen französischen Kunst zu beobachten. Diese Entwicklung betrifft nicht nur Sammlungen bescheideneren Ausmaßes, wie diejenige Louis Michel van Loos (1707-1771)³²³, Jean-Baptiste Siméon Chardins (1699-1779)³²⁴ oder Pierre-Antoine Baudouins (1723-1769)³²⁵, sondern auch die bedeutenden Galerien bildender Künstler, wie die Sammlungen François Bouchers (1703-

³²²Paul-Hippolyte de Beauvillier, *duc de Saint-Aignan* (1684-1776) war seit 1732 französischer Botschafter in Rom, wo er den Grundstock zu seiner Gemäldesammlung legte. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich vergrößerte er seinen Kunstbesitz durch den Ankauf flämischer und französischer Bilder, blieb aber dabei stets dem „*grand genre*“ verbunden. (Vgl. zum Bestand seiner Sammlung und zu ihrem Verkauf am 17.6.1776 Le Moël/Rosenberg 1969).

³²³Van Loo besaß etwa 100 Gemälde, unter denen sich allein 28 Arbeiten von Angehörigen seiner Familie befanden. Unter den übrigen 72 Bildern stammten zwar dreizehn aus Italien, jedoch standen diesen 27 flämische, bzw. holländische sowie 47 französische Werke gegenüber. Die italienischen Bilder werden im Auktionskatalog in der Mehrzahl den *grands maîtres* zugeschrieben. Hier werden u.a. alle bedeutenden Vertreter der venezianischen Malschule genannt, darunter auch Paolo Veronese. Von seiner Hand wird unter Los-Nr. 2 eine hochformatige „Auffindung des Moses-Knaben“ aufgeführt, die als „*précieux*“ und „*très bonne terminé*“ bezeichnet wird. (Um welche der in französischen Sammlungen nachweisbaren Fassungen dieses Themas es sich hier handelt, konnte bisher nicht geklärt werden. Denkbar wäre das Bild aus der Sammlung Tallard, das 1756 verkauft wurde und in etwa dieselben Maße aufweist. Es ist jedoch auch nicht auszuschließen, daß hier eine weitere Variante zur Gruppe der bislang bekannten Darstellungen hinzuzufügen ist.) Insgesamt spiegelt van Loos Kunstbesitz den Übergang zwischen dem klassischen Sammlungstyp des frühen 18. Jahrhunderts und dem neuen Geschmack wider. (Vgl. „*Catalogue des tableaux du cabinet de feu M. Louis-Michel Van Loo [...]*“, Paris 1772).

³²⁴Nach dem Tode Chardins wurden insgesamt 39 Gemälde, 31 Zeichnungen und 30 Stiche, sowie zwei Stichwerke aus seinem Besitz versteigert. Zwar sind unter den Stichen einige einzeln aufgeführte Reproduktionen nach Kompositionen der *grands maîtres* (u.a. nach Rubens, Guido Reni und Guercino), und das Inventar nennt auch ein Bild, das der Bassano-Werkstatt zugeschrieben wurde, jedoch finden sich ansonsten fast ausschließlich Werke französischer Künstler, insbesondere des 18. Jahrhunderts. (Von ihnen stammen 34 der Gemälde sowie alle Zeichnungen). (Vgl. „*Notice des principaux articles de tableaux, dessins et estampes provenans du cabinet de M. Chardin, peintre du Roi*“, Paris 1780; publiziert in Bocher 1876, S. 117-122).

³²⁵Baudouins Nachlaß zeigt ein ähnlich ausgeprägtes Interesse an der zeitgenössischen französischen Malerei wie der Kunstbesitz Chardins. Unter den in bei der Auktion seiner Sammlung angebotenen 71 Gemälden war keines aus Italien und nur zwei Kopien nach flämischen Meistern. Dagegen stammen 45 Bilder von französischen Malern des 18. Jahrhunderts. Auch bei den Zeichnungen, von denen im Versteigerungskatalog 58 einzelnen Künstlern zugeordnet wurden, stammte die große Mehrheit aus Frankreich. Bei den Stichen dagegen waren alle *grands maîtres* vertreten: Tiepolo mit 106 Stichen, Pietro da Cortona mit etwa 30 Arbeiten, Correggio mit etwa 40, Guercino mit 11, Veronese mit etwa 10 Stichen sowie die flämischen Meister van Dyck mit 3, Rubens mit 10, und Jordaens mit etwa 15 Reproduktionen. (Da die Stiche zumeist in Sammeleintragungen aufgeführt sind, können diese Zahlen nicht exakter gefaßt werden.) (Vgl. „*Catalogue de tableaux, dessins, estampes en feuilles et en livres [...], tables de granite et autres objets importants Après le décès de M. Baudouin [...]*“ 1770; publiziert in Bocher 1875, S. 59-71).

1770)³²⁶, Thomas Desfriches' (1715-1800)³²⁷ und Augustin de Saint-Aubins (1736-1807)³²⁸. In Hinsicht auf die Rezeption der Kunst Veroneses bedeutete dieser veränderte Geschmack auch ein Nachlassen des Interesses, so daß sich selbst im Kunstbesitz französischer Maler, die in Italien lebten, wie Edme Bouchardon (1698-1762), nun kaum mehr Arbeiten aus der Caliar-Werkstatt finden³²⁹. Lediglich als Reproduktionsstiche wurden Werke Veroneses weiterhin rezipiert, und in dieser Form werden sie auch in den Archivalien zum Besitz der bildenden Künstler immer wieder erwähnt³³⁰.

³²⁶Bouchers reiche Kunstsammlung war unter seinen Zeitgenossen berühmt. Sie umfaßte über 200 Gemälde (incl. Gouachen und Miniaturen), dazu etwa 4.500 Zeichnungen und 3.200 Stiche (zuzüglich 24 Stichwerke). Die Auswahl der Gemälde in Bouchers Besitz zeigt eine offensichtliche Bevorzugung der nördlichen Kunst, denn 80 französische und 75 flämische und holländische Bilder stehen 13 italienischen gegenüber. Auch der Bestand an Zeichnungen, die im Versteigerungskatalog von 1771 genannt werden, bestätigt diesen Eindruck: 1.606 der hier angebotenen Arbeiten stammen von französischen Künstlern, 1.374 von niederländischen und flämischen Meistern - dagegen nur 686 aus Italien. Eine genauere Analyse der italienischen Zeichnungen deutet auf eine deutliche Bevorzugung der römischen Schule durch Boucher hin. (Vgl. "*Catalogue raisonné des tableaux, desseins, estampes, bronzes, terres cuites [...], coquilles et autres curiosités, qui composent le cabinet de feu M. Boucher [...]*", Paris 1771).

³²⁷Aignan-Thomas Desfriches lebte und arbeitete in Orléans, hatte aber auch enge Kontakte zur Pariser Kunstszene. Er unternahm verschiedentlich Reisen nach Holland und Flandern und besaß hervorragende Gemälde aus der flämischen Schule. Seine Sammlung, die erst 1834 verkauft wurde, bestand nach Aussage des Inventars vom Juni 1774 aus 114 Gemälden und Plastiken, sowie 300-400 Zeichnungen. Sowohl unter den Bildern, als auch unter den Graphiken gab es nur einzelne italienische Werke (u.a. wird ein Gemälde von Annibale Carracci genannt - jedoch keines von der Hand eines venezianischen Meisters). Auch unter den Stichen in Desfriches Nachlaß findet sich kaum einmal ein italienisches Bild. So nennen 473 Los-Nummern im Verkaufskatalog von 1834 holländische, flämische und deutsche Bilder, etwa 90 französische Arbeiten und nur in einer einzigen Position werden Stiche nach italienischen Meistern aufgeführt. (Vgl. Dumesnil 1856-1858, t. 3, mit einem Auszug aus dem Katalog zur Versteigerung der Sammlung am 6./7.5.1834, S. 347-359; Scott 1973/4, insbes. S. 39-41).

³²⁸Augustin de Saint-Aubin hinterließ einen interessanten Bestand an Gemälden und Graphiken, in dem die geänderte Einstellung gegenüber der italienischen Kunst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts besonders gut greifbar wird. Sein Bestand an Zeichnungen umfaßte - abgesehen von eigenen Arbeiten - insgesamt etwa 500 Blätter, die fast ausschließlich von französischen Künstlern des 18. Jahrhundert stammten. Zwar befand sich darunter auch eine Zeichnung Parmigianinos, jedoch keine Arbeiten von den zu Beginn des 18. Jahrhunderts besonders beliebten Meistern wie den Carracci, Raffael, Tizian und Veronese, Rubens oder van Dyck. Auch unter Saint-Aubins insgesamt dreizehn Gemälden war nur ein einziges, das von einem der klassischen *grands maîtres* Italiens stammt - eine Kopie nach Guido Reni. Ein etwas anderes Bild bieten die Reproduktionsstiche im Nachlaß des Künstlers. Unter ihnen waren Wiederholungen nach praktisch allen *grands maîtres*, die auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts populär waren (u.a. auch nach Paolo Veronese). Jedoch dürfte diese Tatsache wohl weniger mit der persönlichen Vorliebe des Besitzers zusammenhängen als vielmehr damit, daß solche Stiche für einen professionellen Graveur eine unverzichtbare Material- und Vorbildersammlung für die eigene Arbeit darstellten. (Vgl. F. L. Regnault Delalande: "*Catalogue du cabinet de feu M. Augustin de Saint-Aubin [...]*", Paris 1808; publiziert in Bocher 1879, S. 235-258).

³²⁹Bouchardon besaß eine reiche Kunstsammlung, die 1762 versteigert wurde. Abgesehen von etwa 20 bis 30 Gemälden (ein Sammeleintrag, Los-Nr. 15 umfaßt: "*Plusieurs bons tableaux de divers sujets, grandeurs, et Maîtres*" und ist daher schwer zu deuten) enthielt sie zahlreiche Zeichnungen und vor allem Reproduktionsstiche. Paolo Veronese spielte in Bouchardons Sammlung eindeutig eine nur marginale Rolle, obwohl vermutlich eine Reihe von Stichen nach seinen Gemälden in verschiedenen Sammeleinträgen des Auktionskataloges enthalten sind. Einzelne Kompositionen Veroneses werden hier jedoch nur zweimal erwähnt, wohingegen Stiche nach Werken von Rubens und van Dyck häufig genannt werden. (Vgl. "*Catalogue des tableaux, desseins, estampes, livres d'histoire [...]* laissés après le décès de M. Bouchardon [...]", Paris 1762).

³³⁰Als recht typisches Beispiel für den Kunstbesitz der Mehrzahl der Maler und Stecher des 18. Jahrhunderts sei abschließend der Nachlaß Pierre Louis de Surugues (1716-1772) angeführt, der vorwiegend aus Stichen bestand (im Katalog werden 294 einzelne Blätter und drei *portefeuilles* mit verschiedenen Graphiken

3. Veronese im Kunsthandel des 17. und 18. Jahrhunderts

Das Interesse des europäischen Kunstpublikums am Erwerb venezianischer Malerei erlebte in der Mitte und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen besonderen Höhepunkt, so daß sich in Venedig ein blühender Kunsthandel entwickelte, der zu internationaler Bedeutung gelangte. Vor allem venezianische Gemälde des 16. Jahrhunderts waren sehr gesucht und wurden von wohlhabenden Sammlern aus ganz Europa in der Lagunenstadt angekauft. Da die Preise für Originalwerke der großen Meister dementsprechend anstiegen, führte die wachsende internationale Nachfrage nach venezianischer Kunst zu einer erhöhten Produktion von Kopien nach Meisterwerken der Vergangenheit und zur Nachahmung des klassischen venezianischen Stils durch einheimische und auch durch auswärtige Künstler, die sich jetzt vermehrt in Venedig niederließen³³¹.

Wie gezeigt, existierte auch unter den französischen Sammlern des ausgehenden 17. Jahrhunderts ein Kreis von Kennern und Liebhabern, der die venezianische Malerei favorisierte. Die Mehrzahl der französischen *amateurs* bevorzugte jedoch die Werke römischer und Bologneser Künstler. So genossen die Carracci, Domenichino und Guido Reni als Vertreter des „*grand genre*“ besondere Reputation, aber auch die Arbeiten zeitgenössischer Maler, die im klassischen Stil arbeiteten, wurden von französischen Sammlern erworben³³². In Folge dieses generellen Interesses an italienischer Malerei wurden im Kunsthandel des späten 17. Jahrhunderts in der Regel für italienische Bilder höhere Preise gefordert als für nordeuropäische Arbeiten³³³.

Trotz der weit verbreiteten Bewunderung für die italienische Kunst ist in Frankreich bereits seit den 1660er Jahren auch eine zunehmende Nachfrage nach flämischer Malerei zu beobachten. Allerdings blieb das Interesse hier zunächst auf die als „niedrig“ eingestuften Genres beschränkt, d.h. auf die Portrait-, Landschafts- und Genremalerei. Der einzige Historienmaler Flanderns, der in Frankreich zu wirklicher Berühmtheit gelangte, war Peter Paul Rubens³³⁴.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bot der französische Kunsthandel ein deutlich anderes

aufgelistet) und nur wenige Gemälde beinhaltete. Da sehr viele der aufgeführten Arbeiten von Surugue selbst stammen, kann in diesem Fall nicht von einer wirklichen Sammlung gesprochen werden. Es handelt sich eher um den normalen Bestand an Gebrauchsgraphik, den ein professioneller Künstler für den eigenen Bedarf besaß. Wie in den meisten Inventarlisten, so finden sich auch hier zahlreiche Reproduktionen nach Werken der *grands maîtres*, unter denen auch verschiedene Stiche nach Werken Veroneses sind (Los-Nr. 14: „*L'enlèvement d'Europe*“ und Los-Nr. 57: „*Léda, et les Caresses de Vénus*“). (Vgl. „*Vente des tableaux, estampes et planches gravées, après le décès de M. de Surugue [...]*“, Paris 1772).

³³¹Vgl. zum Kunsthandel in Venedig Pomian 1987, S. 53 und 127-132.

³³²s. dazu Haffner 1988, S. 30-31, und Schnapper 1994, S. 30-31.

³³³Dies belegen z.B. die Preisangaben in den Inventaren zum Kunstbesitz der *princes de Condé*. (Schnapper 1994, S. 364).

³³⁴Vgl. zum französischen Kunsthandel im Verlauf des 17. Jahrhunderts allgemein Schnapper 1994, S. 21-38.

Bild³³⁵. Denn nun stammte weitaus die Mehrzahl der bei öffentlichen Versteigerungen angebotenen Gemälde aus Holland und Flandern³³⁶, und die Preise für diese Stücke lagen jetzt um durchschnittlich 150 Prozent über denjenigen für italienische Arbeiten³³⁷. Bereits 1736 fühlte sich Edme-François Gersaint auf Grund dieser Entwicklung genötigt, die italienische Malerei zu verteidigen, da sie *“dans la correction du dessein, dans le beaux choix des attitudes, dans la finesse des expressions, dans le bel ordre des plis et dans la noblesse des sujets”* der nordeuropäischen Kunst überlegen sei³³⁸. Acht Jahre später mußte er jedoch einräumen: *“L'école flamande est fort à la mode, et plait universellement”*.³³⁹ Auch Charles de Brosses bezeugte die große Vorliebe französischer Sammler für die holländische und flämische Kunst. Er schrieb 1739/1740: *“Ne voyons-nous pas aujourd'hui en France quelle faveur ont pris les tableaux flamands et hollandais, à quel prix excessif ils sont montés, sans avoir d'autre mérite que celui du fini et du coloris ?”*³⁴⁰. 1757 schließlich konstatierte Pierre Remy: *“Tous nos cabinets ne sont [...] remplis que de [...] petits Tableaux Flamands et Hollandais”*³⁴¹.

Die Auswertung der Angaben in französischen Versteigerungskatalogen aus der Zeit zwischen 1740 und 1780, die von Eric Duverger durchgeführt wurde³⁴², bestätigt diese Äußerungen. Denn danach ist sowohl in den größeren französischen Kunstsammlungen wie auch im privaten Kunstbesitz des Kleinadels und des Bürgertums ein deutliches zahlenmäßiges Vorherrschen von Gemälden der niederländisch-flämischen Malschule zu beobachten³⁴³. Daß die holländischen

³³⁵Zwar liegt eine zahlenmäßige Auswertung der öffentlichen Pariser Kunstauktionen erst für den Zeitraum zwischen 1740 und 1780 vor (Duverger 1967), jedoch kann auf Grund zeitgenössischer Quellen, wie auch einzelner Anmerkungen in den Katalogen aus den Jahren vor 1740 angenommen werden, daß auch im ersten Drittel des Jahrhunderts das Kaufverhalten des französischen Publikums prinzipiell dem der Jahre um 1750 weitgehend entsprach. (Vgl. zu den Entwicklungen im Pariser Kunsthandel des 18. Jahrhunderts allgemein Pomian 1979, S. 26-32; ders. 1987, S. 163-194).

³³⁶Pomian zeigt, daß sich ein erster Höhepunkt der Begeisterung für die flämische bzw. holländische Malerei bereits in den 1720er Jahren entwickelte, ungeachtet der Bemühungen Pierre Crozats um eine weitere Verbreitung der italienischen Kunst. (Pomian 1979, S. 32 und ders. 1987, S. 188). Vgl. zum Aufkommen des *“goût flamand”* und der Entwicklung des französischen Kunstmarktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Michel 2002, S. 29-38.

³³⁷Bei sechs öffentlichen Auktionen, die Gersaint in den Jahren 1744-1750 organisierte, wurden z.B. insgesamt nur 56 italienische Gemälde angeboten, dagegen jedoch 103 Arbeiten französischer und 389 Werke holländischer und flämischer Maler. Der Durchschnittspreis für die italienischen Bilder lag bei diesen Versteigerungen bei 95 *livres*, für die französischen Gemälde bei 148 *livres* und für die flämischen Arbeiten sogar bei 239 *livres*. (Duverger 1967, S. 77).

³³⁸*“Catalogue raisonné de coquilles et autres curiosités naturelles”*, Paris 1736. (Zitiert nach Duverger 1967, S. 76).

³³⁹*“Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère”*, Paris 1744, ohne Pag.

³⁴⁰Brosse 1858, t. 2, S. 190.

³⁴¹*“Catalogue raisonné des tableaux [...] qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard”*, Paris 1756, S. 3.

³⁴²Duverger 1967, insbes. S. 86-87.

³⁴³Der Aufstieg der *“petits tableaux flamands et hollandais”*, die Remy erwähnt, kann auch als Aufstieg der *“niedrigen”* Genres gegenüber der *“grand manière”* bzw. der klassischen Historienmalerei - egal ob italienischer oder flämischer Herkunft - interpretiert werden. In diesem Fall hätte der Erfolg der holländischen und

und flämischen Bilder nicht etwa, weil sie leichter oder billiger zu erwerben waren, bevorzugt wurden, sondern daß sie in weiten Kreisen der französischen Kunstöffentlichkeit tatsächlich beliebter als italienische Werke waren³⁴⁴, kann das Kaufverhalten Gabriel Huquiers (1695-1772) exemplarisch verdeutlichen. Huquier, der zu den bedeutendsten Stechern und Kunsthändlern seiner Zeit gehörte, vertrat zwar in der Zusammenstellung seiner Sammlung von Reproduktionsstichen einen enzyklopädischen Ansatz, bevorzugte aber bei Gemälden ganz eindeutig die flämische und holländische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Und er war offenbar bereit, für Gemälde dieser Kunstlandschaft höhere Preise zu bezahlen, als er gewöhnlich bot³⁴⁵.

Abgesehen von der auffälligen Dominanz der flämischen Malerei lassen die Verkaufskataloge der Pariser Kunsthändler des 18. Jahrhunderts auch eine wachsende Vorliebe für die zeitgenössische französische Kunst erkennen. Auch französische Bilder wurden nun häufiger gekauft als italienische Arbeiten, und sie erbrachten deutlich höhere Preise³⁴⁶.

Diese Entwicklung war nicht auf den Kleinadel und das Bürgertum beschränkt, sondern sie betraf alle Gesellschaftsschichten. So veränderten auch wohlhabende Sammler höfischer Kreise ihren Kunstgeschmack gegenüber dem 17. Jahrhundert, wie etwa der Kunstbesitz des *comte de Marigny* (1727-1781) erkennen läßt. Marigny, der durch die Protektion seiner Schwester *Madame de Pompadour* später zum *directeur-général des bâtiments du roi* aufstieg, hatte zwar auf seiner 1749-1751 unternommenen Reise nach Italien durchaus ein Interesse an italienischer Kunst und insbesondere an venezianischer Malerei entwickelt³⁴⁷ und war bereit, den Aufenthalt französischer Stipendiaten in Venedig zu fördern, dennoch war er als Sammler kaum an italienischer Kunst interessiert. Er spezialisierte sich in seiner eigenen umfangreichen Galerie vielmehr auf die Arbeiten flämischer, niederländischer und zeitgenössischer französischer Maler³⁴⁸.

Trotz der zu beobachtenden allgemeinen Vorliebe für die "*écoles du nord*", die den französischen Kunstmarkt bestimmte, bestand auch in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Handel mit italienischer - und insbesondere mit venezianischer - Malerei fort und nahm in den 1770er und 1780er Jahren sogar wieder zu. Diese Entwicklung betraf auch die

flämischen Bilder seinen Ursprung in der massenhaften Zunahme kleinerer Sammler, die Malerei v.a. zur Dekoration privater Räume nutzten und kaum mehr als echte *connoisseurs*, sondern vielmehr als *curieux* einzustufen wären. (Vgl. dazu Pomian 1979, S. 34, und ders. 1987, S. 191-193; zu sujet-abhängigen Vorlieben beim Erwerb von Gemälden durch den französischen Kleinadel und das Bürgertum vgl. Wildenstein 1956, S. 118-134).

³⁴⁴Duverger 1967, S. 78 und S. 81. Dies bestätigt auch eine Äußerung Christian von Mannlichs (1740-1822), der in den 1760er Jahren Schüler François Bouchers war. Mannlich erwähnt in Zusammenhang mit den Gemälden Raffaels im *cabinet du roi*: "[...] die Geringschätzung, die das Publikum und die Künstler von Paris der prächtigen Sammlung seiner Werke entgegenbrachten [...]". (Mannlich 1910, S. 56).

³⁴⁵Vgl. Bruand 1950, S. 103-104.

³⁴⁶Vgl. dazu die Aufstellung bei Duverger 1967, S. 78 und 82; Michel 2002, S. 34-35.

³⁴⁷Das Interesse des *comte* an der venezianischen Kunst ist u.U. auf den Einfluß seines Begleiters und lebenslangen Freundes Charles Nicolas Cochin (1715-1790) zurückzuführen. (Vgl. zu Cochins Begeisterung für die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts Ivanoff 1966).

³⁴⁸Vgl. Scott 1973/3, S. 27-30.

Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt, die während des 18. Jahrhunderts immer wieder auf Versteigerungen angeboten wurden. Hippolyte Mireur listet in seiner Auswertung französischer Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts 22 Versteigerungen aus den Jahren zwischen 1731 und 1798 auf, bei denen insgesamt 49 Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt zum Verkauf standen. Wildenstein gelangt sogar zu einer Zahl von 36 öffentlichen Auktionen zwischen 1732 und 1793, bei denen 148 Bilder Veroneses und seiner Schüler (incl. Kopien) auf den Kunstmarkt gelangten. (**Vgl. Tabelle 5**).

Um abschätzen zu können, wie weit verbreitet die Werke Veroneses waren, und welche Bedeutung ihnen im Vergleich mit den Arbeiten anderer italienischer Meister der Vergangenheit zukam, wurde auf der Grundlage der Studie Wildensteins die Menge der Bilder aus der Caliori-Werkstatt, die auf Pariser Auktionen angeboten wurden, mit der Anzahl der Gemälde anderer italienischer Künstler verglichen. Dabei zeigte sich, daß Veronese im Vergleich mit Raffael, Francesco Albani, Annibale Carracci und Tizian derjenige *grand maître* Italiens ist, dessen Bilder nicht nur am häufigsten, sondern auch in der größten Gesamtzahl angeboten wurden. (**Vgl. Tabelle 6 und Graphik 2**).

In der allgemeinen Entwicklung der Verkaufszahlen bestehen die größten Ähnlichkeiten zwischen dem Handel mit Werken Veroneses und demjenigen mit Gemälden Tizians. Bilder Tizians wurden etwa ebenso häufig angeboten wie solche Veroneses³⁴⁹, und ihre Gesamtmenge (145 Arbeiten) ist nur geringfügig kleiner als diejenige der Arbeiten aus der Caliori-Werkstatt (148 Bilder). Weiterhin zeigt sich insgesamt im Verlauf des 18. Jahrhunderts bei den Werken beider Meister etwa dieselbe Verteilung auf die einzelnen Auktionen. So wurden sowohl von Tizian, wie auch von Veronese in der Regel pro Auktion weniger als 5 Bilder angeboten. Ausnahmen bildeten nur die Jahre 1755/1756, als die Sammlungen Crozat und Tallard versteigert wurden, das Jahr 1777 (mit dem Verkauf der Sammlung des *prince de Conti*) und die Jahre 1785-1788, in denen ganz generell der Verkauf von Bildern italienischer Meister zunahm. Interessanterweise liegt die Zahl der bei den Auktionen angebotenen Arbeiten, die von den Meistern der Bologneser Schule stammten (für die hier als Beispiele Francesco Albani und Annibale Carracci näher untersucht wurden), insgesamt deutlich unter derjenigen der venezianischen Maler. Bologneser Arbeiten gelangten nicht nur seltener, sondern auch in deutlich geringerer Menge als diejenigen Veroneses oder Tizians in den Handel³⁵⁰. Jedoch ist auch bei Werken Albanis und Annibale Carraccis eine ähnlich deutliche Zunahme des Angebots im Verlauf der 1770er Jahre zu verzeichnen, wie sie bei Veronese und Tizian zu beobachten war. Auch Werke Raffaels waren auf französischen Auktionen relativ selten. Insgesamt wurden nur 106 Bilder angeboten, die man dem römischen Meister zuschrieb oder die seine Originalkompositionen kopierten. Arbeiten Raffaels tauchten zudem erst seit den späten 1740er Jahren auf dem Markt auf. Allerdings erscheinen sie von diesem Zeitpunkt an häufig in den Auktionskatalogen. Im Jahr 1790 ist sogar ein besonderer Höhepunkt zu verzeichnen, wohingegen das Angebot an Gemälden Veroneses und Tizians zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich zurückgegangen war.

Insgesamt zeigen die Zahlen, daß der Verkauf von Bildern Veroneses im 18. Jahrhundert relativ

³⁴⁹In 31 der von Wildenstein ausgewerteten Auktionskataloge werden Bilder Tizians erwähnt, in 33 Werke Veroneses.

³⁵⁰Insgesamt wurden 93 Arbeiten Albanis und 89 Werke Annibale Carraccis angeboten, beide Meister erscheinen bei 33 Auktionen zwischen 1732 und 1793 (dagegen wurden 148 Bilder Veroneses auf 36 Auktionen verkauft).

großen Schwankungen unterworfen war. (**Vgl. Graphik 2 und 3**). Fünf Mal wurden besonders viele Gemälde der Caliari-Werkstatt auf dem Kunstmarkt angeboten - das sind deutlich mehr Höhepunkte als bei den übrigen italienischen Meistern. Dazwischen kam es jedoch immer wieder zu Phasen, in denen extrem wenige Bilder Veroneses auf den Markt gelangten. Anscheinend wirkte sich hier im Kunsthandel das bereits bei der Untersuchung der einzelnen Kunstsammlungen erkennbare Phänomen aus, daß die Vorliebe für Veronese auf einzelne Sammler konzentriert blieb. Wenn die Sammlungen dieser *amateurs* verkauft wurden, waren plötzlich relativ viele Werke aus der Caliari-Werkstatt für kurze Zeit auf dem Kunstmarkt verfügbar; zu einer stetigen Entwicklung im Angebot von Bildern Veroneses auf dem Pariser Kunstmarkt kam es jedoch nie.

Auch die Preise, die für Bilder Veroneses geboten wurden, bieten im Verlauf des 18. Jahrhunderts ein recht inkonstantes Bild. Dies zeigt sich bereits am Ende des 17. Jahrhunderts, als in Frankreich generell eine sehr unterschiedliche Preisgestaltung im Bereich der Malerei zu beobachten ist. In dieser Phase wurden zwar verschiedentlich Arbeiten italienischer Meister zu sehr günstigen Beträgen angeboten³⁵¹, für andere Bilder - und zu dieser Gruppe zählen auch die Werke Veroneses - wurden aber durchaus Höchstsummen gefordert³⁵². Dasselbe Phänomen läßt sich auch im 18. Jahrhundert beobachten: immer wieder wurden für einzelne Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt extrem hohe Preise angesetzt, während die Bewertung anderer Gemälde von Jahr zu Jahr schwankte oder diese sogar im Verlauf des Jahrhunderts drastisch an Wert verloren.

Generell zählt Veronese jedoch bis in die 1790er Jahre hinein zur Gruppe der Meister, für deren Arbeiten die höchsten Beträge gezahlt wurden. Dies belegen etwa die Nachlaßverzeichnisse, die für die Jahre vor 1730 die Hauptquelle für die preisliche Beurteilung der verschiedenen Gemälde darstellen³⁵³. So ist unter den insgesamt 991 Gemälden, die in den von Rambaud ausgewerteten Inventaren einzelnen Meistern zugeschrieben werden, eine Darstellung Christi mit der Samariterin von der Hand Veroneses, die mit 6.000 *livres* bewertet wurde³⁵⁴. Dies ist der fünfthöchste Schätzwert, der sich überhaupt in den Verzeichnissen findet, und der zweithöchste,

³⁵¹Schnapper 1994, S. 75 mit entsprechenden Beispielen.

³⁵²So wurde z.B. eine "Geburt Christi" von Ludovico Carracci im Jahr 1685 für 11.000 *livres* von Ludwig XIV. erworben oder eine "Heilige Familie" von Tizian von Pierre Le Tessier de Montarsy 1685-1688 für 9.000 *livres* verkauft. Für Veroneses "*Cena in casa di Simone*" (um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192) wurden 10.000 Dukaten gefordert. (Schnapper 1994, S. 75 und S. 309-310).

³⁵³Die Preisschätzungen wurden häufig von Malern durchgeführt, die sich auf diese Tätigkeit spezialisiert hatten. Darunter waren durchaus renommierte Künstler wie verschiedene Mitglieder der Familien Audran und Pesne, Robert Tournière, Nicolas Bailly, Louis Silvestre, Jean Restout oder Jean-Marc Nattier, häufig aber auch - insbesondere bei den Nachlässen der kleinbürgerlichen Schichten - Schmuck und Preziosen-Händler. (s. Rambaud 1964-1971, t. 1, S. XLII).

³⁵⁴"*La Samaritaine*" (Verbleib unbekannt; nicht bei Pignatti/Pedrocco 1995; wohl eine Variante der Darstellung Christi mit der Samariterin am Brunnen). Das Bild wird im Ehevertrag zwischen dem Gouverneur der Auvergne Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne, *duc* de Bouillon, und Louise-Henriette-François de Lorraine vom 25.3.1725 erwähnt. (Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* VIII, 967; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 847).

der für ein italienisches Bild angesetzt wurde³⁵⁵. Auch bei den Kunstauktionen in der Mitte und der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden z.T. außerordentlich hohe Summen für Bilder der Caliari-Werkstatt bezahlt. Das auffallendste Beispiel dafür ist eine vermutlich von Carletto Caliari stammende *“Presentazione al tempio”*³⁵⁶, für die bei der Versteigerung der Sammlung Tallard 1756 im Auftrag Friedrichs II. von Preußen 15.000 *livres* geboten wurden. Wie stark die Nachfrage - und damit die Preise - jedoch schwanken konnten, zeigt die Geschichte dieses Gemäldes in den vorangehenden zehn Jahren. Denn 1747 war das Bild für 8.500 *livres* verkauft worden und nur ein Jahr vor seinem spektakulären Ankauf durch den preußischen Fürsten hatte es auf der Auktion Louis Pasquiers nur 2.761 *livres* erbracht³⁵⁷.

Wie diese Einzelbeispiele bereits andeuten, ergibt sich in bezug auf die Entwicklung der Preise für Arbeiten Veroneses und seiner Mitarbeiter insgesamt ein äußerst uneinheitliches Bild³⁵⁸. Für manche Gemälde - wie z.B. für *“Il Martirio di Santa Caterina”* aus dem Besitz des duc de Tallard - stieg der Preis im Verlauf des 18. Jahrhunderts an³⁵⁹. Andere Bilder behielten ihren Wert, wie etwa die zweimal gemeinsam veräußerten Darstellungen der “Verkündigung” und der “Erscheinung Christi vor Maria Magdalena”³⁶⁰, für die beide 1784 noch fast derselbe Betrag gezahlt wurde wie vierzig Jahre zuvor³⁶¹. Jedoch gab es auch eine ganze Reihe von Gemälden,

³⁵⁵s. Rambaud 1964-1971, t. 2, S. XCV-XCIX. Sehr häufig liegt die preisliche Bewertung der Bilder Veroneses natürlich auch im mittleren Bereich der Schätzungen, wie die Zusammenstellung der Inventare bei Rambaud belegt. Danach wurde von vierzehn als eigenhändig bezeichneten Gemälden Veroneses, die zwischen 1702 und 1741 geschätzt wurden, eines mit 2.000 *livres* bewertet, und für zwei weitere wurden 1.000 *livres* angesetzt. Dagegen wurden vier Bilder mit Beträgen zwischen 400 und 700 *livres* geschätzt und sechs mit Summen unter 300 *livres*. (Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 691-692). Auch die Analyse einzelner Nachlaßlisten bestätigt diesen Eindruck. So nimmt zwar unter den im Inventar Louis Pasquiers aus dem Jahr 1754 aufgeführten Gemälden eine Darstellung der Heiligen Familie von Veronese mit einem Preis von 1.500 *livres* wertmäßig den dritthöchsten Platz ein, die Summe, die für das zweite Werk des venezianischen Meisters (*“La Purification”*) angesetzt wird, entspricht jedoch mit 800 *livres* dem Preis der Mehrzahl der Gemälde in diesem Nachlaß. (*“Inventaire après décès de Louis Pasquier, écuyer, député au conseil du commerce de Normandie, rue de Richelieu”*, 10.12.1754; Paris, Archives Nationales; Minutier Central, étude LIII, 343; Wildenstein 1967, S. 177).

³⁵⁶Ehemals Berlin, Gemäldegalerie (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 5). Der Preis, der für dieses Bild gezahlt wurde, war der zweithöchste, der bei dieser Auktion überhaupt erzielt wurde. (s. Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 104).

³⁵⁷Caliari 1888, S. 219, unter Bezug auf Adolphe Siret (Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, 2. éd. Paris 1866, S. 157) und Charles Blanc (Histoire des peintres des toutes les écoles, Les peintres vénitiennes. Paris 1888, S. 18 et passim).

³⁵⁸Die Grundlage für die folgenden Ausführungen bildet die Auswertung der Auktionskataloge mit handschriftlichen Preisangaben im Besitz der National Art Library London, sowie die Publikationen von Caliari 1888, Mireur 1901-1912, Pignatti 1976 sowie Pignatti/Pedrocco 1995.

³⁵⁹um 1580, Gemeinschaftsarbeit Paolos mit Benedetto Caliari; New York, Sammlung Piero Corsini (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 393). Das Bild erbrachte 1756 den Betrag von 420 *livres*, beim Verkauf der Sammlung de Calonne 1788 aber mehr als das Doppelte: 975 *livres* (Mireur 1901-1912, t. 2, S. 14).

³⁶⁰*“Cristo e la Maddalena”* (um 1585, Gemeinschaftsarbeit Paolos mit Montemezzano; Grenoble, Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 120).

³⁶¹Bei der Versteigerung der Sammlung des prince de Carignan 1743 wurden die Bilder für 2.001 *livres* verkauft, 1777 erbrachten sie bei der Auktion des prince de Conti sogar 3.000 *livres* und 1784 bei der Versteigerung des comte de Vaudreuil wiederum 2.000 *livres*. Ähnliches gilt auch für *“Laban recevant les présents de Rachel”* (Verbleib unbekannt; Pignatti 1976, opere perdute, S. 241), ein Bild, das sowohl 1777 wie auch 1787 für 1.000 *livres* angeboten wurde. (Vgl. Mireur 1901-1912, t. 2, S. 13-14).

deren preisliche Bewertung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts deutlich zurückging, zuweilen um mehr als die Hälfte. Beispiele für diese Gruppe sind *“Cristo e il centurione”*³⁶² und *“Les Amours de Vénus et d’Adonis”*³⁶³. (Vgl. **Tabelle 7**).

Wie sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Preise innerhalb einer geschlossenen Gruppe von Werken Veroneses entwickelten, ist an den verschiedenen Bewertungen der Gemälde aus dem Besitz der Herzöge von Orléans ablesbar, die sich in den Inventaren der Sammlung aus den Jahren 1724, 1752 und 1785 finden³⁶⁴. Zwar wurden diese Listen nicht mit dem Ziel einer unmittelbaren Veräußerung der Bilder angelegt, so daß die hier erscheinenden Preisangaben dem aktuellen Marktgeschehen vermutlich weniger entsprechen als die Vermerke in den bisher als Quellen herangezogenen Auktionskatalogen. Jedoch bieten sie die Möglichkeit, die Bewertungen einzelner Gemälde über einen längeren Zeitraum hinweg miteinander zu vergleichen, da eine ganze Reihe von Bildern aus der Sammlung in allen drei Inventaren aufgeführt und mit einer Wertangabe versehen ist.

Von der Hand Veroneses werden insgesamt achtzehn Bilder in den Listen mit einer Preisangabe geführt, zwölf von ihnen werden in allen drei Inventaren bewertet. (Darunter sind mit den vier Gemälden *“Mercurio, Erse e Aglauro”*³⁶⁵, *“La Sagesse e la Forza”*³⁶⁶, *“Il Poeta fra il vizio e la virtù”*³⁶⁷ und *“Venere e Marte legati da Amore”*³⁶⁸ die wertvollsten Arbeiten Veroneses, die sich - abgesehen von den Gemälden im Besitz der Krone - überhaupt in einer französischen Sammlung des 18. Jahrhunderts befanden.) Generell zeigt der Vergleich der Bewertungen in den drei Inventaren, daß zumeist die Preise aus dem Jahr 1724 auch im Inventar von 1752 übernommen wurden. Dies ist bei zwölf der achtzehn Bilder der Fall, zwei Mal wird 1752 sogar ein deutlich höherer Betrag als zuvor angesetzt, nie jedoch sinkt der Wert zwischen 1724 und 1752 ab. Diese Situation ändert sich nach der Jahrhundertmitte. Denn im Inventar von 1785

³⁶²u.U. von Benedetto Caliari; Kansas City, Museum of Fine Arts (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33; **Abb. 106**). Das Bild wurde 1711 aus dem Besitz des Herzogs von Mantua für etwa 2.000 *livres* verkauft; 1752 erscheint es im Nachlaßinventar Laurent Charrons mit einer Wertangabe von 6.000 *livres*, 1772 dagegen erbrachte sein Verkauf bei der Versteigerung der Sammlung Lauragais nur noch 1.800 *livres*. (s. Mireur 1901-1912, t. 2, S. 14).

³⁶³*“Venere e Adone con amorini e cani”* (um 1578-1580); Seattle Art Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 267; **Abb. 28**). Bei diesem Bild ist ein besonders drastischer Wertverfall zu beobachten. Denn während es 1777 für einen Betrag von 2.401 *livres* verkauft wurde, erbrachte es sechs Jahre später nur noch 800 *livres*. (Mireur 1901-1912, t. 2, S. 14).

³⁶⁴Die drei hier relevanten Bestandslisten der Gemäldegalerie sind: 1.) das 1724 nach dem Tod des Regenten erstellte Inventar (Paris, Archives Nationales, Inv.-Nr. Xia 9.162), 2.) das 1752 nach dem Tod seines Sohnes angefertigte Verzeichnis (Paris, Archives Nationales, Inv. Nr. Xia 9.170), 3.) die 1785 nach dem Tode des Enkels des Regenten zusammengestellte Liste (Paris, Archives Nationales, Inv.-Nr. Xia 9.181). Vgl. dazu Stryenski 1913, S. 2, 147-148.

³⁶⁵1576-1584; Cambridge, Fitzwilliam Museum (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 266; **Abb. 15**).

³⁶⁶um 1578-1580; New York, Frick Collection (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 263; **Abb. 138**).

³⁶⁷um 1578-1580; New York, Frick Collection (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 264; **Abb. 140**).

³⁶⁸um 1578-1580; New York, Metropolitan Museum of Art (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265; **Abb. 27**).

finden sich bis auf eine Ausnahme - eine Darstellung der "Leda"³⁶⁹ - durchgehend deutlich niedrigere Preisangaben als dreißig Jahre zuvor³⁷⁰. (Vgl. Tabelle 8).

Auch die 1756 beim Verkauf der Sammlung Tallard erzielten Preise bestätigen den Eindruck eines gewissen Wertverfalls für Gemälde des Caliari-Kreises, der sich auf dem freien Kunstmarkt anscheinend bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts bemerkbar machte. Denn die Beträge, die im Auktionskatalog der Galerie Tallards angesetzt wurden, lagen im Durchschnitt um ein Vielfaches unter den Preisschätzungen aus den Inventaren der Sammlung Orléans. So forderte man z.B. für eine heute verlorene Darstellung der Göttin Venus mit dem Amorknaben (Los-Nr. 106), die als Original Veroneses galt, nur 1.200 *livres*, und die Preise für vier weitere, ebenfalls als eigenhändige Werke Paolos bezeichnete Bilder lagen lediglich bei 400 und 500 *livres*³⁷¹. Die beiden Gemälde, die man Carletto Caliari zuschrieb³⁷², wurden mit nur etwa 50 *livres* pro Bild sogar noch wesentlich preisgünstiger angeboten.

Zwar ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß es zu dieser negativen Preisentwicklung kam, da in den 1750er Jahren durch den Verkauf der Sammlungen Crozat und Tallard eine relativ große Zahl von Bildern Veroneses in den Handel gelangte. Jedoch scheint hier eher die Veränderung des allgemeinen Kunstgeschmacks ihre Wirkung zu zeitigen. Denn auch für die Gemälde anderer italienischer Meister, die bei der Auktion 1756 angeboten wurden, lagen die Preise etwa in derselben Größenordnung wie für die Arbeiten Veroneses. Dagegen waren die Beträge, die für flämische Bilder - z.B. von der Hand Peter Paul Rubens' - gezahlt wurden, erheblich höher. (Vgl. Tabelle 10).

Daß es in der Mitte des 18. Jahrhunderts sogar durchaus schwierig sein konnte, Arbeiten Veroneses zu verkaufen, belegt ein in den Archives Nationales erhaltenes Dokument. Danach hatten der Kunsthändler Pierre Remy und der Maler Jean-Baptiste Slodtz 1748 gemeinsam ein Veronese-Bild für die recht beachtliche Summe von 1.500 *livres* erworben, um es weiterzuverkaufen. Sie mußten dieses Vorhaben jedoch aufgeben, da sie anscheinend weder in Paris, noch in London einen Interessenten für das Gemälde finden konnten³⁷³.

Wie sich schließlich die preisliche Bewertung der Werke Veroneses im Verhältnis zu derjenigen für Arbeiten anderer italienischer Künstler entwickelte, sei hier wiederum an Hand der bereits als Quelle herangezogenen Inventare der Sammlung Orléans gezeigt, in denen die Bilder verschiedenster Meister der Vergangenheit verzeichnet und beurteilt werden. (Vgl. Tabelle 9).

³⁶⁹um 1580; Verbleib nicht eindeutig geklärt, u.U. Ajaccio, Museo Fesch (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 1 und A 21).

³⁷⁰In der Regel liegen die Bewertungen nun um ein Sechstel bis ein Viertel unter den Schätzungen von 1752. Einige Bilder verloren sogar drastisch an Wert, denn ihr Schätzpreis sank auf ein Zehntel (falls die angegebenen Summen nicht irrtümlich um eine 10er-Potenz zu gering ausgefallen sind).

³⁷¹Im einzelnen sind dies: "*Il Martirio di Santa Caterina*" (um 1580, wohl gemeinsam mit Benedetto gemalt; New York, Sammlung. Piero Corsini; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 393; **Abb. 7**; Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 108); "*Il Matrimonio mistico di Santa Caterina*" (1551; New York, Privatbesitz; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 12; Remy/Glomy 1756, Los-Nr.109); "Christus am Ölberg" (Verbleib unbekannt; Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 105) und "Die Auffindung des Moses-Knaben" (Verbleib unbekannt; Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 107).

³⁷²Auktionskatalog Tallard 1756, Los-Nr. 110 und 111.

³⁷³Paris, Archives Nationales, Minutier Central, *étude* LXXXIII, 464. (s. Wildenstein 1966, S. 127).

Zunächst bestätigen die fast durchgehend steigenden Preisschätzungen, die in diesen Listen zu den Werken flämischer und holländischer Künstler gemacht werden, erneut die bereits beobachtete Tendenz zur Aufwertung dieser Malschule. Die Bewertung der italienischen Bilder bietet dagegen ein ähnlich uneinheitliches Bild, wie dies bei den Arbeiten Veroneses der Fall gewesen war. So sind z.B. die Bewertungen für Werke Correggios in den Jahren 1724, 1752 und 1784 völlig unterschiedlich. Für Gemälde Raffaels geht die Wertangabe in zwei Fällen drastisch hoch, fällt aber bei zwei anderen Bildern ebenso dramatisch ab. Ebenso uneinheitlich ist die Beurteilung der Arbeiten Annibale Carraccis. Insgesamt werden elf seiner Bilder in allen drei Inventaren mit einer Wertangabe aufgeführt. Zwischen 1724 und 1752 steigt der Betrag in drei Fällen an, bei fünf Bildern bleibt er gleich. Im Vergleich dazu fällt er im Inventar von 1785 bei zehn Gemälden ab, steigt aber in einem Ausnahmefall dramatisch in die Höhe. Für die Bewertung Veroneses ist besonders der Vergleich mit den Arbeiten anderer venezianischer Maler des 16. Jahrhunderts interessant. Während für Tintoretto in den Inventaren ein kontinuierlicher Wertverfall zu beobachten ist, entwickeln sich die Preise für Bilder Tizians ähnlich wie diejenigen für Arbeiten Veroneses. Das bedeutet, daß auch bei Gemälden Tizians die Preisschätzungen im Inventar von 1752 zu einem großen Teil dieselben bleiben wie 1724³⁷⁴ und 1785 in der Mehrzahl niedriger als zuvor sind. Jedoch gibt es auch einzelne Gemälde von seiner Hand, die 1785 deutlich an Wert gewinnen. Die Besonderheit liegt hier in der Häufigkeit, mit der dieses Phänomen auftritt. Denn während es nur bei einem einzigen Gemälde Veroneses zu einer Wertsteigerung kommt, sind es bei Tizian fünf von insgesamt zwölf Bildern, deren Schätzpreis 1785 höher liegt als 1752. Vielleicht zeichnet sich hier bereits eine Prestigezunahme für die Malerei Tizians ab, die sich von der weiteren Entwicklung der *fortuna critica* Veroneses unterscheidet. (Vgl. **Tabelle 9**).

Um die Überlegungen zur Bewertung der Werke Veroneses im Pariser Kunshandel des 18. Jahrhunderts abzurunden, sei abschließend eine kurze Analyse der Preise angefügt, die beim Verkauf der Sammlung Crozat 1741 für Zeichnungen aus der Caliari-Werkstatt gezahlt wurden. Da es sich bei dieser Sammlung um die wohl umfangreichste und eine der berühmtesten Spezialsammlungen des 18. Jahrhunderts handelte und sich zudem in einem der erhaltenen Exemplare des Auktionskataloges handschriftliche Vermerke finden, die wohl vom Auktionator der Versteigerung stammen³⁷⁵, können aus diesem Material einige grundlegende Erkenntnisse über die preisliche Einschätzung der Zeichnungen Veroneses um 1740/1750 gewonnen werden.

Zwar sind im Katalog nur 17 Zeichnungen Veroneses und seiner Werkstatt einzelnen aufgeführt - die übrigen erscheinen gemeinsam mit anderen Arbeiten in Sammeleintragungen - jedoch können auch in bezug auf diese Blätter einige Rückschlüsse gezogen werden. Denn eine Notiz auf einem nachträglich in das Londoner Exemplar des Kataloges eingehefteten Blatt gibt an, daß von Veronese insgesamt 102 Zeichnungen versteigert wurden, deren ursprünglicher Schätzpreis bei 1.250 *livres* lag. Bei der Auktion konnte für dieses Konvolut jedoch lediglich ein Betrag von 710 *livres* 18 *sous* erzielt werden³⁷⁶.

³⁷⁴1752 bleiben fünf der zwölf Tizian-Bilder, die in allen drei Inventaren mit Preisangaben geführt werden, in der Schätzung gleich, drei werden höher geschätzt, für vier wird ein geringerer Preis angenommen.

³⁷⁵Mariette 1741/1; Exemplar mit handschriftlichen Eintragungen des Auktionators; London National Art Library (Inv.-Nr. 23.P).

³⁷⁶Mariette 1741/1; Exemplar National Art Library; Zwischenblatt, eingeheftet zwischen S. 72 und 73. Dem Vermerk ist nicht genau zu entnehmen, ob hier die Gesamtzahl der Zeichnungen Veroneses gemeint ist, oder die in einem zusätzlichen Portofolio aufbewahrten Blätter.

Da es sich hier um eine Einzelangabe handelt, kann an dieser Stelle nur festgehalten werden, daß offensichtlich der aktuelle Handelswert für Zeichnungen Veroneses hinter den Schätzungen zurückblieb. Es ist jedoch nicht möglich, Vergleiche zwischen den Preisen für Zeichnungen Veroneses und solchen für Arbeiten anderer Meister anzustellen. Anders steht dies bei den unter verschiedenen Los-Nummern einzeln aufgeführten Blättern Veroneses, zu denen der Auktionator jeweils die erzielten Preise notierte. Hier ist zunächst die Menge der als Einzel-Lose versteigerten Zeichnungen interessant. Mit insgesamt 17 Eintragungen³⁷⁷ entspricht sie in etwa der Zahl der Arbeiten Tizians, die in dieser Sammlung angeboten wurden, liegt aber deutlich unter derjenigen der Zeichnungen von Raffael oder Rubens. Über zwei Drittel der Blätter Veroneses wurden zu Preisen von weniger als 50 *livres* verkauft³⁷⁸. Diese Verteilung entspricht weitgehend derjenigen, die sich auch bei den übrigen *grands maîtres* findet. (Die einzige Ausnahme bildet hier Raffael, dessen Zeichnungen in der Mehrzahl zu Beträgen zwischen 50 und 200 *livres* veräußert wurden.) (Vgl. Tabelle 11).

Obwohl unter den Zeichnungen Veroneses nur zwei Blätter waren, die wirklich hohe Summen erbrachten³⁷⁹, lagen die Preise für die meisten Stücke doch im oberen Drittel dessen, was bei dieser Auktion für Graphiken der verschiedenen Meister der Vergangenheit bezahlt wurde. Die Bewertung Veroneses war dabei durchschnittlich besser als diejenige Tizians und Annibale Carraccis, und entsprach in etwa derjenigen van Dycks. Deutlich höhere Preise wurden nur für Arbeiten von Raffael und Rubens gezahlt.

Die Beispiele aus der Auktion Crozat weisen darauf hin, daß sich der Handel mit graphischen Arbeiten Veroneses im 18. Jahrhundert anscheinend in ähnlicher Weise entwickelte wie derjenige mit Gemälden: bis zur Jahrhundertmitte zählte Veronese zur Gruppe der gesuchten großen Meister, für deren Arbeiten die höchsten Summen gezahlt wurden. Zwar blieben die Preise zuweilen hinter den Erwartungen zurück, jedoch wurden für herausragende Einzelstücke bis in die 1750er Jahre hinein Höchstbeträge geboten. Ein Werteinbruch für Werke der Caliori-Werkstatt ist - insbesondere bei den Gemälden - erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachten. Dieser könnte einerseits durch die relativ große Menge von Bildern Veroneses, die nun auf den französischen Kunstmarkt gelangten, bedingt gewesen sein, andererseits scheint er aber mit einer zunehmenden Aufwertung der flämischen Kunst, aber auch der Malerei Tizians in Verbindung zu stehen.

³⁷⁷Mariette 1741/1, Los- Nr. 680-696.

³⁷⁸Mariette 1741/1, Los-Nr. 683-685, 687-696.

³⁷⁹Los-Nr. 680 (*“Pittura Quinta”*; New York, Privatbesitz; Cocke 1984, Kat.-Nr. 20; verkauft für 235 *livres*) und Los-Nr. 682 (*“Ruhe auf der Flucht nach Ägypten”*; London, British Museum; Cocke 1984, Kat.-Nr. 28; verkauft für 102 *livres*).

4. Zur Verbreitung der Bilderfindungen Veroneses durch Kopien

Bereits im 17. Jahrhundert war die Zahl der auf dem europäischen Kunstmarkt verfügbaren Originale Veroneses relativ begrenzt. Diese Situation verschärfte sich zusätzlich, seitdem die Republik Venedig den Verkauf von Gemälden des 16. Jahrhunderts ins Ausland untersagt hatte³⁸⁰. So bot sich im 18. Jahrhundert zumeist nur beim Verkauf bereits bestehender Gemäldesammlungen noch eine Gelegenheit, ein Originalbild eines venezianischen Meisters zu erwerben³⁸¹. Als Konsequenz dieser Entwicklung kam der Herstellung von Kopien nach den Werken der *grands maîtres* Italiens für die Rezeption ihrer Kunst in den übrigen Ländern Europas eine besondere Bedeutung zu.

Abgesehen von der Nachfrage auf dem Kunstmarkt förderte vor allem die Ausbildungspraxis an den verschiedenen Kunstakademien die Produktion von Kopien, da man diese häufig mit dem doppelten Zweck der Schulung junger Künstler³⁸² und der späteren Verwendung als Sammelobjekte für die großen Gemäldegalerien in Auftrag gab. Dies gilt insbesondere für die in der *Académie de France à Rome* angefertigten Wiederholungen nach Meisterwerken der Vergangenheit³⁸³. Aber auch renommierte Maler fertigten für einzelne Auftraggeber Kopien nach Meisterwerken der Vergangenheit an³⁸⁴, die oft so gut waren, daß sie für Originalarbeiten gehalten wurden. Zusätzlich wurden gerade an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, als die Nachfrage nach italienischer Kunst besonders groß war, vermehrt auch bewußte Fälschungen hergestellt.

So entstanden auch nach Werken Veroneses - abgesehen von den zumeist sehr genauen und mit der Erlaubnis der Besitzer der Originale hergestellten Kopien - zahlreiche weniger getreue Imitationen und *pasticci*, die vor allem nach den beliebtesten Kompositionen Paolos - den Gastmählern, der Auffindung des Moses-Knaben, der Anbetung der Könige und dem Raub der Europa - angefertigt wurden. Häufig wählte man für diese Wiederholungen kleine Formate und gab sie dann als Skizzen oder *bozzetti* aus³⁸⁵. Da dieses Verfahren im Prinzip bereits durch die *haeredes* Veroneses initiiert worden war³⁸⁶, war die Praxis des variierenden Kopierens nach

³⁸⁰Garas 1990/1, S. 66 mit einzelnen Beispielen und Quellen.

³⁸¹Vgl. dazu Michel 2002, S. 30.

³⁸²Welchen Wert man an der französischen Akademie der Anfertigung von Kopien für die Ausbildung zumaß, ist verschiedenen Äußerungen André Félibiens und Charles Lebruns zu entnehmen. (s. Fontaine 1970, S. 48-50 und S. 64-67).

³⁸³Schon La Teulière, der Leiter der römischen Akademie in den Jahren 1684-1699, war an der Herstellung von Kopien für die französische Krone interessiert und unterbreitete dem *surintendant des bâtiments du roi* diesbezügliche Vorschläge. Dabei arbeitete er auch mit venezianischen Malern wie Sebastiano Bombelli zusammen, die er offiziell mit der Anfertigung von Kopien nach Meisterwerken der Vergangenheit beauftragte. (Vgl. die Briefe La Teulière an Villacerf vom 6.1.1693, 31.3.1693 und vom 20.1.1705; Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 1, S. 347, 353 und 358; s. auch Lapauze 1924, t. 1, S. 107).

³⁸⁴Als Beispiele seien hier Pier Francesco Mola (1612-1666) oder Sebastiano Ricci (1659-1734) genannt. (s. Garas 1990/1, S. 66 und Anm. 8; Daniels 1976/2, S. 57 et passim).

³⁸⁵Vgl. Garas 1990/1, S. 66-67. Besonders bekannt sind die *pasticci* und Fälschungen Sebastiano Riccis. (Vgl. dazu Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 6, 11, 137-144, 149, 155, 172, 222, 414, 485; Garas 1990/1, S. 68).

³⁸⁶Vgl. dazu die in den Werkverzeichnissen Paolos berücksichtigten Werke seiner Mitarbeiter und Erben. (Pignatti 1976, Anhang; Pignatti/Pedrocco 1995, Anhang).

Bilderfindungen Veroneses im 17. und 18. Jahrhundert in Venedig sehr weit verbreitet, und viele der so entstandenen Nachschöpfungen gelangten über den Kunsthandel ins Ausland, insbesondere nach Frankreich und England³⁸⁷.

Während die Kopisten in Rom - insbesondere wenn sie ihre Arbeit im Auftrag der *Académie de France* durchführten - anscheinend relativ problemlos arbeiten konnten³⁸⁸, wurde diese Tätigkeit in Venedig dadurch stark erschwert, daß sich die meisten Werke der großen Meister in Kirchen und öffentlichen Gebäuden befanden, wo sich meist nur bedingt die Möglichkeit zur praktischen Arbeit bot³⁸⁹. Noch 1727 bedauert Nicolas Vleughels in einem Memorandum für den *duc d'Antin*, daß es in Venedig nur wenige private Galerien gäbe, so daß das Studium der *grands maîtres* in der Lagunenstadt relativ schwierig wäre³⁹⁰. Diese Situation macht einerseits die zentrale Bedeutung der großen *connoisseurs* und ihrer Sammlungen für die Rezeption der Malerei der Vergangenheit deutlich, andererseits erklärt sie, warum gerade Paris durch die Existenz der dortigen großen Galerien zu einem Zentrum für die Auseinandersetzung mit Meisterwerken der Vergangenheit werden konnte.

Besonders interessante Erkenntnisse über die Verbreitung von Kopien nach Werken der *grands maîtres* in Frankreich lassen sich aus dem 1711 erstellten Nachlaßinventar des ansonsten nicht näher bekannten Pariser Malers Claude Petit gewinnen. Dieser hatte sich ganz auf die Anfertigung von Reproduktionen berühmter Meisterwerke spezialisiert und fertigte diese mit eindeutig merkantiler Ausrichtung an. Das Verzeichnis seines Nachlasses listet 57 Kopien nach Werken verschiedener großer Meister auf und gibt Anhaltspunkte dafür, welche der *grands maîtres* im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts beliebt waren. Zwölf der Bilder Petits reproduzieren Vorbilder Charles Lebruns und weitere sechs Werke des Lebrun-Schülers François Verdier. Die Tatsache, daß im Inventar insgesamt nur neun Kopien nach holländischen und flämischen Meistern genannt werden, weist darauf hin, daß die Vorliebe für diese Malerei

³⁸⁷Wie weit verbreitet Kopien und *pasticci* im 18. Jahrhundert in Frankreich waren, macht u.a. auch die zahlenmäßige Auswertung der Nachlaßinventare aus den Jahren 1700-1750 deutlich. Hier sind von 2.700 Gemälden, die insgesamt aufgelistet werden, knapp ein Viertel (680 Bilder) direkte Kopien oder Nachschöpfungen in der Art berühmter Meister. (Vgl. Heinich 1993, S. 258, Annexe 16). Auch die Archivalien zu den Aktivitäten der als Kunsthändler tätigen Maler zeigen diese weite Verbreitung. So wird in den Geschäftsbüchern André Vanhecks aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ein Bestand von mehr als 100 Gemälden aufgeführt, bei denen es sich ausschließlich um Kopien und *pasticci* gehandelt haben muß. (Rambaud 1964-1971, t. 2, S. LXI-LXII und S. 391-395).

³⁸⁸In der Korrespondenz der verschiedenen *directeurs* der französischen Akademie finden sich immer wieder Hinweise darauf, daß die Stipendiaten aus Paris Zugang zu den verschiedensten Sammlungen und Galerien hatten und daß für sie auch die Erlaubnis erwirkt wurde, berühmte Meisterwerke Veroneses zu studieren und zu kopieren - wie z.B. "*Il Ratto d'Europa*" (Späte Fassung, mit Werkstattbeteiligung; Rom, Pinacoteca Capitolina; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 245) oder "*La Famiglia di Dario davanti di Alessandro*" (um 1570; London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 187). (Vgl. Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 102; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 155).

³⁸⁹So hatte der "Rat der Zehn" bereits 1670 und 1673 durch mehrere Erlasse die Arbeit der Kopisten in San Sebastiano eingeschränkt, und seit das Kapitel von San Giorgio Maggiore 1705 diesem Vorbild gefolgt war, war auch die Arbeit im Refektorium dieses Klosters nur noch begrenzt möglich. (s. Prierer 1992, S. 301 und S. 303, Anm. 31 mit entsprechenden Quellen).

³⁹⁰Vleughels schreibt: "[...] *il est plus difficile d'y copier qu'en aucun autre endroit, parcequ'il y a peu de cabinets. Les belles peintures sont dispersées dans les églises, où on voit bien la beauté des tableaux, mais on n'est pas assés près pour en copier toutes les finesses.*" (Brief vom 13.2.1727; Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 321).

vor 1711 noch nicht so weit verbreitet war wie im späteren Verlauf des 18. Jahrhunderts. Dagegen finden sich dreißig Wiederholungen nach Arbeiten italienischer Meister, unter denen die römischen, lombardischen und Bologneser Künstler dominieren, - allein nach Gemälden Guido Renis werden 10 Kopien aufgeführt. Die venezianische Malerei war dagegen in Petits Bildbestand nur mit zwei Beispielen vertreten, darunter eines nach einer Vorlage Paolo Veroneses³⁹¹. Wenn Kopien nach Veronese selbst von einem Maler angefertigt wurden, der ansonsten eindeutig auf die Reproduktion der römischen und französischen Kunst spezialisiert war, dann könnte dieser Umstand bereits darauf hindeuten, wie beliebt Wiederholungen nach Arbeiten der Caliar-Werkstatt allgemein gewesen sein müssen. Auch die Tatsache, daß es sich für renommierte Maler wie Sebastiano Ricci lohnte, neben eigenen Kompositionen wirkliche Fälschungen nach Bildern Veroneses anzufertigen, belegt das große Interesse, das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts generell an diesen Bilderfindungen bestand³⁹².

Zwar war man durchaus imstande, den Stil Carletto oder Benedetto Caliaris von dem Paolos zu unterscheiden, wie etwa die Eintragungen im Auktionskatalog der Sammlung Tallard belegen³⁹³, jedoch tendierten die Autoren des 18. Jahrhunderts meist dazu, die Kopien und Varianten nach Bilderfindungen Veroneses, die von den Mitgliedern seiner Werkstatt und seinen *haeredes* stammten, als Originalarbeiten einzustufen und von den erst später entstandenen Kopien abzuheben.

Die Menge der Kopien, Nachahmungen und Fälschungen nach Bilderfindungen Veroneses, die sich im späten 17. und im 18. Jahrhundert in den verschiedenen französischen Sammlungen befanden, ist heute kaum mehr einzuschätzen, da die Zuschreibungen in den verschiedenen Quellen oft ungenau oder mit Fehlern behaftet sind. (Vgl. **Anhang 3**). Es gibt jedoch eine Reihe von Fakten und verschiedene Äußerungen von Kunstkritikern und Literaten, die belegen können, daß diese Art von Bildern sehr weit verbreitet gewesen sein muß.

So erstellten etwa venezianische Maler wie Sebastiano Bombelli (1635-1719)³⁹⁴ und Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741)³⁹⁵ Gutachten über die Originalität von Gemälden, die man der Caliar-Werkstatt zuschrieb. Aber auch in Paris arbeiteten sich solche Experten, wie z.B. Nicolas Bailly (1659-1736), der in den Jahren 1699 bis 1710 die königliche Sammlung

³⁹¹s. Rambaud 1964-1971, t. 2, S. LVII-LVIII.

³⁹²Ricci fertigte verschiedentlich *pasticci* nach Veronese, von denen zumindest ein Beispiel bewußt und mit Wissen des Malers als originales Werk bezeichnet wurde. (Levey 1980, S. 44). Ähnlich liegt die Situation anscheinend auch bei einem ebenfalls unter Veroneses Namen publizierten Holzstich des Engländers John Baptist Jackson, der in Wirklichkeit nach einer Darstellung Riccis entstand (*“Mosè salvato dalle acque”*; London, Königliche Sammlungen Windsor Castle; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 153; vgl. zu Jacksons Stich Ticozzi 1975, Nr. 78).

³⁹³Auktionskatalog Tallard 1756, Los-Nr. 110 und 111.

³⁹⁴Pierre Crozat erwähnt z.B. am 19.7.1721 in einem Brief an Rosalba Carriera ein Gutachten, das Bombelli über eine Darstellung Christi und Maria Magdalenas von Veronese verfaßt hatte. (London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 55-56; Carriera 1985, t. 1, S. 398).

³⁹⁵U.a. ließ Crozat Pellegrini durch Rosalba Carriera darum bitten, ein Urteil über die Originalität eines Gemäldes von Veronese, das zum Verkauf stand, abzugeben. (Brief Crozats an Rosalba vom 19.7.1721; London, British Library, Ashb. 1781, II, cc. 55-56; Carriera 1985, t. 1, S. 398).

inventarisierte und Originale, Kopien und Fälschungen durchaus zu unterscheiden wußte³⁹⁶.

Rückschlüsse auf die weite Verbreitung der Kopien im 17. und 18. Jahrhundert können auch durch eine Reihe von Äußerungen in der kunsttheoretischen Literatur dieser Zeit gewonnen werden, die sich mit der grundsätzlichen Problematik des Kopierens von Meisterwerken der Vergangenheit beschäftigen. So läßt etwa Roger de Piles die Protagonisten seines *“Dialogue sur le coloris”* ihren Disput über die Wichtigkeit und Wirkung der Farbe in der Malerei vor einer Kopie nach einem Gemälde Tizians ausfechten³⁹⁷ und gibt damit zugleich einen Hinweis auf die Bedeutung dieser Wiederholungen, wie auch auf die Art des Umgangs mit ihnen im Kreis der Kunstkenner und Kritiker. Daß Kopien ein wichtiges und anerkanntes Medium für die Beschäftigung mit der Malerei der *grands maîtres* darstellten, stand für de Piles außer Frage, wie abgesehen von dem erwähnten Text der ausführliche Abschnitt zeigt, den er diesem Thema in seiner *“Idée du peintre parfait”* widmete³⁹⁸. Danach kommt ihnen vor allem für das Studium der Malerei und als Erinnerungshilfe ein eigener Wert zu. Jedoch sollte der echte Kunstkenner Reproduktionen als solche erkennen können und niemals auf die Kenntnis der Originalwerke verzichten, da auch die beste Kopie stets weit von der Qualität und Ausstrahlung des Vorbilds entfernt bleiben muß³⁹⁹.

Der Umgang mit den Reproduktionen war somit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in erster Linie von dem Wunsch bestimmt, Wissen über Kunst zu erwerben. Dieses Wissen konnte dann zur Grundlage für das intellektuelle Spiel unter Eingeweihten und die Zurschaustellung eigener Kompetenz werden⁴⁰⁰. So liebten es einige Künstler, ihre Berufsgenossen durch Kopien, die sie selbst nach alten Meistern angefertigt hatten, in die Irre zu führen. Ausführlich berichtet z.B. die 1752 von Lépicié veröffentlichte biographische Skizze über Pierre Mignard (1612-1695) von dessen erfolgreichem Versuch, seinen Rivalen Charles Lebrun (1619-1690) mit einer eigenen Arbeit nach Guido Reni zu täuschen⁴⁰¹.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts, als die Zahl privater Kunstkabinette sprunghaft anstieg und die *curieux* unter den Sammlern immer häufiger an die Stelle der *connoisseurs* klassischer Art traten, änderte sich auch die allgemeine Einstellung gegenüber den Kopien, und sie wurden nun vor allem als preisgünstige Sammelobjekte geschätzt⁴⁰². Dies belegen z.B. die Äußerungen

³⁹⁶Bailly erstellte 1708 ein spezielles Inventar der Skizzen und Kopien im Besitz der französischen Krone (Paris, Archives Nationales, Ms. Inv.-Nr. O¹ 1974), in dem u.a. auch zwei Kopien nach Veronese verzeichnet sind.

³⁹⁷De Piles 1699/2, S. 1-3. Vgl. dazu auch die Bemerkungen zu Kopien in der von Charles-Antoine Jombert überarbeiteten Ausgabe der *“Éléments de peinture pratique”* von Roger de Piles aus dem Jahr 1776. (De Piles 1776, S. 468-469 und 474-475).

³⁹⁸De Piles 1677/2, S. 74-79.

³⁹⁹Dies führt de Piles verschiedentlich an Beispielen venezianischer Meister aus. U.a. schreibt er über Kopien nach Tizian, sie seien trotz aller Sorgfalt und Genauigkeit, mit der man sie angefertigt habe *“fort éloignées de la conduite qui se trouve dans les Originaux.”* (De Piles 1699/2, S. 47).

⁴⁰⁰Vgl. dazu de Piles Bemerkungen über die *pasticci* David Teniers nach Bassano und Veronese. (De Piles 1776, S. 475).

⁴⁰¹M. le C. de C **: Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi, in: Lépicié 1752, t. 1, S. 151-152; vgl. auch Walpole 1826, vol. 3, S. 282.

⁴⁰²Vgl. Llewellyn 1999, S. 99.

Charles de Brosses (1709-1777) in einem um 1739/1740 in Rom verfaßten Brief, in dem er u.a. schreibt: *“Je ne me soucie point des originaux des grands maîtres, [...] mais j’aime par préférence les belles copies des fameux tableaux, au prix desquelle il m’est permis d’arriver.”*⁴⁰³ Anscheinend repräsentiert die von de Brosses hier geäußerte Ansicht eine durchaus weiter verbreitete Einstellung, die zu einer steigenden Nachfrage nach Kopien führte. Als Folge dieses wachsenden Interesses wurden immer häufiger fast schematische Reproduktionen berühmter Meisterwerke hergestellt, ohne daß sich die Kopisten dabei in den Stil der Vorlage einfühlten⁴⁰⁴. De Brosse erwähnt dazu an anderer Stelle bedauernd, daß die Studenten der französischen Akademie in Rom die Gemälde Raffaels zwar kopierten, daß dies aber in einer *“manière froide”* geschähe, und er fährt fort: *“bien que le contour soit exact, on n’y retrouve plus ce feu ni ce trait hardi des originaux”*⁴⁰⁵. Weiterhin entwickelte man verschiedene mechanische Verfahren, um Kopien mit möglichst geringem Aufwand anfertigen zu können⁴⁰⁶.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich der französische Kunstmarkt rapide ausweitete und das Interesse der Sammler weniger auf die ästhetische Aspekte einer Darstellung konzentriert als auf Werke bestimmter Meister mit großen Namen, nahm auch der Handel mit Fälschungen und *pasticci* zu⁴⁰⁷. Diese Entwicklung betraf naturgemäß vor allem die großen *écoles* der Vergangenheit - und insbesondere die italienische Kunst - und könnte mit dazu beigetragen haben, daß die niederländischen und flämischen Kleinmeister, deren Bilder allgemein preiswerter waren und seltener gefälscht wurden, von den Käufern immer häufiger bevorzugt wurden⁴⁰⁸.

⁴⁰³De Brosses 1858, t. 2, S. 67.

⁴⁰⁴Vgl. dazu u.a. Antoine Coypels Kritik an einer derartigen Praxis. (Fontaine 1970, S. 167).

⁴⁰⁵Brief an M. de Quintin aus Rom, 1739/1740. (De Brosses 1858, t. 2, S 187).

⁴⁰⁶So wurde z.B. auf das Original ein durchsichtiger Gazestoff gelegt, auf dem man die Konturen durchzeichnen konnte, um diese dann auf die für die Kopie vorbereitete Leinwand zu übertragen - ein Verfahren, zu dem von Seiten der Besitzer der Originale nur ungern die Erlaubnis erteilt wurde, das aber in etwa bei Kopien, die die französische Krone in Auftrag gab, gestattet wurde. (De Brosses 1858, t. 2, S 187-188).

⁴⁰⁷Dezallier d’Argenville erwähnt z.B. verschiedentlich zweifelhafte Werke, *pasticci* und alle Arten von Kopien, die man Sammlern unterschob. (Vgl. Wildenstein 1982, S. 2 und S. 5, mit weiteren Beispielen für solche bewußten Täuschungen). Auch de Brosses beklagt in seinen Briefen aus Rom wiederholt die schlechte Behandlung, die kaufinteressierten Kunstliebhabern zuteil wurde. (*“On les vole, on les dupe, on leur vend des pastiches ou des copies pour des originaux [...]”*; Brief an M. De Quintin 1739/40; Brosses 1858, t. 2, S. 69).

⁴⁰⁸Vgl. dazu Pomian 1987, S. 189-190.

5. Die Bedeutung der Reproduktionsstiche für die Rezeption der Kunst Veroneses im 17. und 18. Jahrhundert

Abgesehen von den Kopien in Öl, die man nach herausragenden Werken der Malerei anfertigte, wurden bereits im 17. Jahrhundert Zeichnungen, Aquarelle und Gouachen nach Arbeiten der besten Meister hergestellt⁴⁰⁹, die sowohl als selbständige Reproduktionen verkauft und gesammelt wurden⁴¹⁰, als auch als Vorlagen für Kupferstiche dienten.

Vor allem dem Medium des Reproduktionsstichs kam seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine zentrale Stellung bei der Rezeption von Malerei durch eine breitere Öffentlichkeit zu⁴¹¹. So machten Stiche nach Werken der *grands maîtres* oder nach Arbeiten zeitgenössischer Künstler den Hauptteil der in den Auktionskatalogen und Nachlaßverzeichnissen aufgeführten Kunstobjekte aus⁴¹², und einzelne Sammler waren sogar weitgehend auf diese Kunstgattung spezialisiert. Hier sind insbesondere Michel de Marolles (1600-1681)⁴¹³, der *duc de Mortemart* (1681-1746)⁴¹⁴ Gabriel Huquier (1695-1772)⁴¹⁵ und Pierre-Jean Mariette (1694-1774)⁴¹⁶ zu

⁴⁰⁹ Als Beispiele seien hier Simon Henri Thomassin (1687-1741) genannt, der in den 1720er Jahren Zeichnungen nach Meisterwerken französischer und italienischer Künstler anbot (Chatelus 1991, S. 45), sowie Antoine Borel (1743-nach 1810), der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Grisailen nach Vorbildern der *grands maîtres* fertigte. (vgl. Abb. 170 und 171). (s. zu Borel M. Pinault Sørensen in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 13 (1996), S. 20).

⁴¹⁰ Vgl. z.B. das handschriftliche Inventar der Zeichnungen aus der Sammlung Jabach aus dem Jahr 1696, in dem ein *portefeuille* mit „135 desseins copiés par des Excellens maîtres“ aufgeführt wird. (Bacou 1978, S. 142, *portefeuille* no. 6).

⁴¹¹ Zur Produktion und zum Handel mit Stichen im 17. Jahrhundert s. Weigert 1953; Adhémar 1978; Grivel 1986.

⁴¹² Vgl. Wildenstein 1967, S. II-III. Dies betrifft insbesondere das Kleinbürgertum. So bestanden nach der von Jean Chatelus durchgeführten Auswertung von 1.247 Inventaren, in denen die Nachlässe von Händlern und Handwerkern aus der Zeit zwischen 1726 und 1759 verzeichnet sind, 37 % des Kunstbesitzes dieser Personengruppe aus Reproduktionsstichen. (Chatelus 1974, S. 309).

⁴¹³ Zur Sammlung des *abbé* des Marolles, die mehr als 24.000 verschiedene Stiche umfaßte, vgl. Dumesnil 1857, Kap. XXIV; Bonnaffé 1873, S. 48; Adhémar 1978, S. 10.

⁴¹⁴ Die Sammlung des *duc* de Mortemart war fast ausschließlich auf Reproduktionsstiche nach holländischen und flämischen sowie nach französischen Gemälden beschränkt. (Vgl. das von Guillaume publizierte Nachlaßinventar des Herzogs vom 31.8.1746; Guillaume 1963, S. 289-292).

⁴¹⁵ Zu Huquiers Sammlung s.u.

⁴¹⁶ Die beiden Kataloge der Sammlung Mariettes, die am 1.2. und am 15.11.1775 von François Basan versteigert wurde, umfassen insgesamt 2.395 Los-Nummern mit einzelnen Stichen und 371 Stichwerke und dokumentieren ganz deutlich die Bedeutung, die Reproduktionsstiche für den gesamten Bereich der theoretischen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst im 18. Jahrhundert hatten. An diesem Beispiel wird zugleich einmal mehr erkennbar, wie schwierig es ist, aus den Los-Eintragungen in den Auktionskatalogen Rückschlüsse auf die tatsächliche Anzahl von Stichen in einer Sammlung zu ziehen. So verbergen sich hinter den 260 Einträgen zu Reproduktionen nach Werken der italienischen Schule, die bei der Versteigerung vom 15.11.1775 angeboten wurden, mehr als 18.400 Stiche. Jedoch sind innerhalb eines Kataloges die ungefähren Anteile, die den verschiedenen Malschulen in Mariettes Sammlung zukamen, zumindest näherungsweise nach der Menge der jeweiligen Los-Nummern abzuschätzen. So werden hier insgesamt 260 Los-Nummern nach Gemälden der italienischen Schule aufgeführt sowie 341 nach Werken französischer Künstler und 482 nach holländischen und flämischen Vorbildern. (Vgl. Katalog Mariette 1775/1).

nennen.⁴¹⁷ Demzufolge kam auch dem Handel mit Stichen im französischen Kunstleben des 17. und 18. Jahrhunderts eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu, und die Journale der Zeit sind voll von Ankündigungen und Subskriptionsangeboten für Einzelstiche und Sammelwerke. Für den Wert und Preis der einzelnen Reproduktion war dabei vor allem die Ähnlichkeit mit den Vorlagen bestimmend - sie wurde von den Stechern angestrebt und von der Kritik lobend oder abschätzend besprochen⁴¹⁸.

Am Kunstbesitz Gabriel Huquiers, der seit 1729 selbst mit Stichen handelte und bald zu einem der bedeutendsten Herausgeber von Stichwerken in Frankreich wurde, werden in beispielhafter Weise die Motivationen vieler Kunstliebhaber des mittleren 18. Jahrhunderts deutlich⁴¹⁹. Denn Huquiers Sammlung, die vor allem in den 1740er und 1750er Jahren zusammengetragen wurde, zeigt, daß es das Hauptanliegen ihres Besitzers war, einen möglichst umfangreichen Bestand an Reproduktionen zu erwerben, in dem Kunstwerke aus allen Ländern und Schulen vertreten sein sollten⁴²⁰. Wie schon bei der Analyse der Gemäldegalerien deutlich wurde, ist dieser geradezu enzyklopädische Ansatz sehr charakteristisch für das 18. Jahrhundert und kann sicher zum Teil die weite Verbreitung der Reproduktionsstiche erklären, die für Kunstliebhaber der mittleren Einkommensschichten die einzige Möglichkeit zum Aufbau einer Sammlung dieser Art boten⁴²¹.

Daneben dürfte die Beliebtheit dieses Mediums sicherlich auch durch seine Verwendbarkeit für den gesamten Bereich der kunsttheoretischen Diskussion erklärbar sein. Wie wichtig die französische Kunstkritik im 17. und 18. Jahrhundert den Umgang mit dem Reproduktionsstich nahm, zeigen verschiedene Äußerungen und Stellungnahmen aus der Literatur dieser Zeit. So widmete bereits 1677 Roger de Piles in seinem Traktat *“L’Idée du peintre parfait”* dem Stichwesen ein eigenes Kapitel, in dem er die Vorteile des Gebrauchs von Reproduktionen für den Kunstkenner herausstellte⁴²². Diese liegen nach de Piles in der Schulung des Gedächtnisses, der Vermehrung des Wissen und in der Vergleichbarkeit verschiedener Kunstwerke

⁴¹⁷Trotz einzelner herausragender Beispiele stellten Sammler, die sich auf Graphik spezialisierten, im 18. Jahrhundert jedoch stets die Ausnahme dar. Denn die Mehrheit der Kunstliebhaber erwarb Stiche und Zeichnungen als Ergänzung zu Werken der Malerei. (Vgl. Rambaud 1964-1971, t. 1, S. XLIII; zu den Stichsammlungen europäischer Fürsten s. Adhémar 1978, S. 11-12).

⁴¹⁸So heißt es z.B. in Diderots Kritik zum *salon* von 1765: “[...] *le graveur doit montrer le talent et le style de son original. On ne grave point Raphaël comme le Guerchin, le Guerchin comme le Dominiquin, le Dominiquin comme Rubens, ni Rubens comme le Michel-Ange. Lorsque le graveur a été un homme intelligent, au premier aspect de l’estampe, la manière du peintre est sentie.*” (Diderot 1984, S. 314); Vgl. dazu auch Chatelus 1991, S. 36-42.

⁴¹⁹Vgl. zur Biographie und zum Handel Huquiers Bruand 1950, S. 99-102 und 106-109; zu seiner Sammlung ebda., S. 102-105.

⁴²⁰Zu den unterschiedlichen Konzepten der Sammler von Reproduktionsstichen vgl. Adhémar 1978, S. 9-13; s. auch Bruand 1950, S. 106, und Wildenstein 1982, S. 1.

⁴²¹Ein anderes Beispiel für diesen Sammlungstyp bietet eine kleinere anonyme Kollektion, die bei Joullain vom 6.5. bis 17.6.1755 versteigert wurde. Sie bestand nur aus Reproduktionsstichen und umfaßte insgesamt 273 Los-Nummern, von denen 23 Stiche nach italienischen, 48 nach flämischen, deutschen oder niederländischen und 59 solche nach französischen Vorbildern aufführen. (Vgl. den wohl von Joullain erstellten Auktionskatalog: *“Catalogue des Estampes du Cabinet de M***. Consistant dans les œuvres des maîtres d’Italie, de Flandres et de France [...]”*, Paris 1755).

⁴²²*“De l’utilité des Estampes, & de leur usage.”* (De Piles 1677/2, S. 57-69).

miteinander, die in der Regel erst durch den Stich ermöglicht wird. Dadurch kann die Beschäftigung mit den Reproduktionen den Geschmack bilden und zugleich zu einem intellektuellen Vergnügen werden⁴²³. De Piles erkennt aber auch eine gewisse Gefahr, die die Konzentration auf die Stiche für den *connoisseur* mit sich bringt. Denn die Reproduktionen ermöglichen die Beurteilung von Kunst ausschließlich unter rationalen Gesichtspunkten. Die sinnliche Wirkung von Malerei kann dagegen - trotz aller Bemühungen der Stecher, die Wirkung der Graphiken zu optimieren - über den Stich nicht vermittelt werden⁴²⁴. So bleibt es für den wirklichen Kenner nach wie vor unerlässlich, sich mit den Originalgemälden und ihrer unmittelbaren Anmutung auseinanderzusetzen⁴²⁵.

Wie groß die Bedeutung der Reproduktionsstiche für die Beschäftigung mit der bildenden Kunst in Frankreich war, machen auch verschiedene Äußerungen Voltaires deutlich. Hier wird die Kunst des Nachstichs "*un des arts les plus agréables et les plus utiles*" genannt und die besonders weite Verbreitung betont, die dieses Medium zur Zeit Ludwigs XIV. erfahren habe⁴²⁶. Die Stiche konnten dadurch zu einem wichtigen Element im gesellschaftlichen Leben des 17. und 18. Jahrhunderts werden. Sie wurden nicht nur gehandelt und gesammelt, sondern auch in offiziellem Auftrag der Krone angefertigt⁴²⁷ und verschenkt⁴²⁸ und geben dadurch zugleich Hinweise auf die Bewertung und Hochschätzung der verschiedenen Vorbilder. Auch Werke Veroneses wurden in offiziellem Auftrag nachgestochen. So verzeichnen die "*Comptes des bâtiments du roi*" mehrfach die Auszahlung von Honoraren für Stecher (am 20.6.1672 die Summe von 1.500 *livres* an Antoine Masson und am 4.6.1679 die Summe von 400 *livres* an Gerard Edelinck), die Gemälde Veroneses für die Krone reproduziert hatten⁴²⁹. Eine treffende Zusammenfassung der gesamten Situation bietet wiederum Roger de Piles, der 1677 resümierte: "*A ceux enfin, qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le Goût aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux Arts, rien n'est plus nécessaire que les bonnes Estampes.*"⁴³⁰

Die Verbreitung der Reproduktionsstiche nach Werken der *grands maîtres* ist in ihrer genauen Menge heute kaum mehr abzuschätzen. Auf der Grundlage der umfangreichen Aufzeichnungen

⁴²³De Piles 1677/2, S. 64-67.

⁴²⁴Diese Gefahr macht de Piles insbesondere an Beispielen der venezianischen Malerei deutlich. Vgl. dazu seine Äußerungen in der 1776 von Charles-Antoine Jombert überarbeiteten Neuausgabe der "*Éléments de peinture pratique*". (De Piles 1776, S. 388-390).

⁴²⁵De Piles 1677/2, S. 26-27.

⁴²⁶Voltaire 1962, S. 357.

⁴²⁷Das offizielle Interesse am Reproduktionsstich bestand fast durchgehend bis zum Ende des *Ancien Régime* fort, wie Jean-Baptist Massés (1687-1767) im Auftrag der Krone zusammengestellte Publikation "*La grande Galerie de Versailles et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Charles Le Brun [...] dessinés par Jean-Baptiste Massé [...] et gravés sous ses yeux par les meilleurs maîtres du tems*" aus dem Jahr 1753 zeigt.

⁴²⁸Voltaire 1962, S. 357.

⁴²⁹s. Guiffrey 1881-1901, t. 1, Sp. 642 und 1207.

⁴³⁰De Piles 1677/2, S. 62-63.

Pierre-Jean Mariettes⁴³¹ und der Angaben in den verschiedenen Sammlungskatalogen seiner Zeit ist es heute dennoch möglich, einen gewissen Überblick darüber zu gewinnen, welche Stiche nach Werken Paolo Veroneses in Frankreich bekannt waren, und damit weitere Rückschlüsse auf die Rezeption dieser Werke zu ziehen⁴³². Eine Auswertung des Quellenmaterials ergab, daß von 43 der insgesamt 100 Gemälde, die sich im 17. und 18. Jahrhundert nachweislich in französischen Sammlungen befanden, Reproduktionsstiche angefertigt wurden, wobei einige besonders geschätzte Kompositionen wiederholt gestochen worden sind. (Vgl. Anhang 5). Darüber hinaus waren dem französischen Publikum mindestens weitere 78 Stiche bekannt, die vor 1750 veröffentlicht wurden und Gemälde Veroneses zeigen, welche sich zu diesem Zeitpunkt in ausländischem Besitz befanden⁴³³. (Vgl. Anhang 6). Obwohl eine Reihe von Stichen aus dieser Gruppe (insgesamt 21 Beispiele) auf gemeinsame Vorbilder zurückgehen, waren in Frankreich doch insgesamt 119 Kompositionen Veroneses (76 in ausländischem Besitz und 43 in französischen Sammlungen) durch Nachstiche nachweislich bekannt - d.h. etwa ein Viertel des im aktuellen Werkverzeichnis von Pignatti und Pedrocco verzeichneten Gesamt-*œuvres* Veroneses und seiner Werkstatt⁴³⁴. Die weite Verbreitung dieser Stiche unter den Kunstliebhabern des 18. Jahrhunderts belegen die Ergebnisse einer Stichprobe von Auktionskatalogen und Nachlaßinventaren, die auf ihren Bestand an Werken Veroneses hin ausgewertet wurden. Etwa der Hälfte aller hier berücksichtigten Verzeichnisse listet Reproduktionsstiche nach Werken Veroneses auf, obwohl viele der betreffenden Sammlungen keine Gemälde Paolos und seiner Mitarbeiter enthielten⁴³⁵. (Vgl. Anhang 4).

⁴³¹Mariette 1966, insbes. t. 1, S. 242-251. Wenn die Notizen Mariettes, die aus der Zeit von etwa 1740 bis 1770 stammen, auch kaum absolut vollständig sind, so dürften sie doch weitaus den größten Teil der Stiche nach Veronese, die in Frankreich bekannt waren, berücksichtigen.

⁴³²Vgl. zu den Stichen nach Werken Veroneses Caliarì 1888, S. 307-340, vgl. weiterhin die Kataloge des Museo Correr, Venedig, und des Gabinetto delle Stampe, Rom (Ticozzi 1975, 1977 und 1978) sowie Lennon 1990.

⁴³³Zusätzlich zu den Informationen zu einzelnen Stechern und ihren Arbeiten in Mariettes Aufzeichnungen (Mariette 1966, t. 1, S. 251) enthalten die Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts vielfältige Informationen darüber, welche Publikationen mit Reproduktionsstichen in Frankreich verbreitet waren. Darunter befanden sich u.a. das von Domenico Lovisa (auch Louisa) 1720 publizierte *“Teatro delle più insigni prospettive di Venetia”* (u.a. auch im Katalog der Sammlung Crozat de Thiers 1772 genannt, Los-Nr. 806-807), Carl Heinrich von Heineckens *“Recueil d’estampes d’après les Tableaux orig. de la Galerie royale de Dresde”* (1753-1757) (vielfach erwähnt, z.B. im Katalog der Sammlung Crozat de Thiers 1772, Los-Nr. 747, oder in der anonymen Versteigerung bei Joullain & Chariot, 12.7.1774, Los-Nr. 222) sowie das 1728-1733 veröffentlichte *“Theatrum Artis Pictorium”* Anton Joseph von Prenners nach Gemälden aus den Sammlungen des Hauses Habsburg. Weiterhin war auch das erstmals im Jahr 1660 veröffentlichte *“Theatrum pictorium”* sehr bekannt, in dem David Teniers d.J. 243 italienische Werke aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms von Österreich abgebildet hatte. Diese Publikation, die zwischen 1660 und 1755 insgesamt viermal neu aufgelegt worden ist, wird in verschiedenen Auktionskatalogen erwähnt. (Vgl. zum Erfolg des *“Theatrum pictorium”* Klinge 1991, S. 278-297). Besonders interessant ist schließlich ein Hinweis Mariettes auf die Reproduktionsstiche Elisha Kirkalls (um 1682-1742). Kirkall hatte ein neues drucktechnisches Verfahren entwickelt, bei dem Farbholzschnitte mit mehreren Platten gedruckt wurden, um dadurch Halbtöne besonders effektiv zu reproduzieren. Zwar sind anscheinend keine derartigen Drucke nach Werken Veroneses erhalten geblieben, jedoch belegt Mariettes Bemerkung ihre Existenz im 18. Jahrhundert. (Mariette 1966, t. 1, S. 251).

⁴³⁴Pignatti/Pedrocco 1995 verzeichnen 403 Eintragungen mit Originalwerken Veroneses und 98 Werkstattarbeiten.

⁴³⁵Ausgewertet wurden insgesamt 53 Sammlungskataloge, von denen 21 Stiche nach Werken Veroneses aufführen (in weiteren zehn Inventaren finden sich keine oder nur ungenaue Angaben dazu). In 12 dieser 21 Verzeichnisse werden nur Stiche, aber keine Gemälde oder Zeichnungen aus der Caliarì-Werkstatt erwähnt.

Auch im Reproduktionsstich wurden einige Motive eindeutig bevorzugt. Eine Analyse der Stiche nach den Bildern in französischem Besitz, zeigt, daß hier - anders als im Falle der Originalgemälde Veroneses - mit Abstand die profanen Darstellungen am beliebtesten waren: die Götterliebschaften und Liebesallegorien dominieren mit insgesamt 22 Reproduktionen ganz eindeutig⁴³⁶. Unter den religiösen Szenen wurden am häufigsten die Festmähler (neunmal) und die großen, figurenreichen Darstellungen (achtmal) abgebildet, aber auch die Anbetung der Könige und die Darstellung der Madonna mit Heiligen wurden gern nachgestochen. Daß im Nachstich nicht allein Gemälde, sondern zuweilen auch besonders geschätzte Zeichnungen Veroneses reproduziert wurden, belegen die entsprechenden Beispiele in der vom *comte de Caylus* etwa 1730 veröffentlichten Sammlung von Stichen nach Zeichnungen aus den königlichen Sammlungen⁴³⁷.

Wie die erhaltenen Reproduktionen des 18. Jahrhunderts erkennen lassen, hatten die französischen Stecher Zugang zu den verschiedensten, auch privaten Sammlungen und nutzten dies durchaus für eigene unternehmerische Vorhaben aus⁴³⁸. Sehr häufig aber wurden sie auch im Auftrag der einflußreichen *amateurs* tätig, die mit ihren Bemühungen um eine Weiterentwicklung der französischen Malerei und Kunsttheorie ein großes Interesse am Reproduktionsstich verbanden⁴³⁹. Die Bedeutung, die man dem Medium des Stiches im Kreis der gebildeten *connoisseurs* zumaß, ist z.B. an den Aktivitäten des *comte de Caylus* erkennbar. Caylus, der als *amateur* und Theoretiker eine herausragende Rolle für den theoretischen Diskurs im Umfeld der *Académie Royale* spielte, war selbst verschiedentlich als Stecher tätig und veröffentlichte seine Sammlung von Reproduktionen nach Zeichnungen aus dem Besitz der französischen Krone mit der erklärten Zielsetzung, praktisch arbeitenden Künstlern das Studium von Vorbildern zu erleichtern⁴⁴⁰, - ein Unterfangen, das bei Kennern und Sammlern seiner Zeit

⁴³⁶Da einige dieser Darstellungen (wie etwa die "Leda" aus der Sammlung Orléans oder die "Fortuna" aus der Sammlung Boyer d'Aguilles) im Stich mit moralisierenden Versen kombiniert wurden, deutet Madeleine Lennon ihre Veröffentlichung als Beleg für eine im 18. Jahrhundert vorhandene Vorliebe für Themen, die dem Betrachter Moral oder Unmoral exemplarisch vor Augen führen. (Lennon 1990, S. 110-111). Zwar ist ihr sicher darin Recht zu geben, daß im Medium des Reproduktionsstichs vor allem das Motiv an sich vermittelt werden sollte und insofern eine Umdeutung der Darstellungen durch beigefügte Verse durchaus möglich war. Jedoch dürfte gerade bei der Auswahl der Götterliebschaften für die Reproduktionen doch wohl eher die Beliebtheit dieser Darstellungen an sich einen Einfluß ausgeübt haben.

⁴³⁷Dieses um 1730 veröffentlichte Stichwerk enthält mehr als 220 Reproduktionen, vorwiegend nach Arbeiten italienischer Künstler. Darunter sind auch zwei Blätter, die man Veronese zuschrieb (No. 93 und 94) - eine sitzende weibliche Allegorie mit Violine und eine Ruinenarchitektur mit Blick in eine idyllische Landschaft. (Caylus: "*Estampes des desseins du roi*", um 1730). Dagegen beschränkte sich die Auswahl der Arbeiten Veroneses im Stichwerk Pierre Crozats ganz auf die Gemälde, obwohl hier durchaus Zeichnungen anderer Meister reproduziert wurden und obwohl sich eine ganze Reihe der besonders hochgeschätzten *Chiaoroscuro*-Blätter Veroneses in Frankreich befanden. (*Recueil Crozat*, 1729-1742).

⁴³⁸Vgl. dazu Lennon 1990, S. 111.

⁴³⁹Wie bewußt man die Reproduktionen bei der Beschäftigung mit den Gemälden der *grands maîtres* einsetzte, zeigt etwa die Tatsache, daß Pierre-Jean Mariette nicht nur Valentin Lefévres Stichwerk "*Opera selectiora quae Titianus Vecellius et Paulus Calliari Veronensis inventarunt*" besaß, sondern auch einen kompletten Satz von Gegenabdrucken der Reproduktionen aus dieser Publikation. Letztere boten die Möglichkeit, die Originalkompositionen seitenrichtig zu betrachten. (Katalog Sammlung Mariette, 1775/1, S. 142, Los-Nr. 927).

⁴⁴⁰Vgl. Caylus o.Dat. [um 1730].

auf große Anerkennung stieß⁴⁴¹. (Daß die französischen Maler derartige Möglichkeiten tatsächlich nutzten und verschiedenste Stiche und Stichwerke besaßen, belegen ihre Nachlässe und Sammlungskataloge⁴⁴².)

Das anspruchsvollste Projekt unter den französischen Stichwerken, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, stellt der sogenannte "*Recueil Crozat*" dar, eine von Pierre Crozat initiierte Publikation⁴⁴³, die mit der Absicht entstand, einem größeren internationalen Kunstpublikum die Kenntnis der hervorragendsten Kunstwerke in französischen Sammlungen zu vermitteln⁴⁴⁴. Der erste, noch von Crozat selbst besorgte Band enthält ausschließlich Stiche nach Werken römischer Künstler, der zweite, von Pierre-Jean Mariette herausgegebene Teil reproduziert - abgesehen von einer kleinen Gruppe mit Nachträgen zur römischen Schule - ausschließlich Gemälde und Zeichnungen venezianischer Meister. Nach der Menge der in diesen beiden Bänden nachgestochenen Kunstwerke ragen unter allen hier berücksichtigten Künstlern zwei Maler deutlich heraus: Raffael (mit 32 Gemälden und 12 Zeichnungen) und Veronese (mit 25 Gemälden)⁴⁴⁵. Und obwohl der *Recueil* unvollständig geblieben ist⁴⁴⁶, läßt sich doch an der auffallenden Dominanz der Werke dieser beiden Meister ihre außerordentliche Beliebtheit im frühen 18. Jahrhundert ablesen. Dies gilt zumindest für den Zirkel um Pierre Crozat, wobei im Falle Veronese zudem die persönliche Vorliebe des Sammlers eine maßgebliche Rolle bei der Auswahl der Beispiele gespielt haben dürfte⁴⁴⁷.

Wie wichtig Pierre Crozats Stichwerk für die Rezeption der Malerei Veroneses war, läßt sich einerseits an seiner weiten Verbreitung unter französischen Kunstliebhabern erkennen⁴⁴⁸,

⁴⁴¹Jacoby Schreiber 1979, S. 270, Anm. 27.

⁴⁴²So besaß z.B. François Boucher ein Exemplar der "*Opera selectiora quae Titianus Vecellius et Paulus Calliari Veronensis inventarunt*", einer Stichsammlung, die Valentin Le Febvre 1682 veröffentlicht hatte. (Auktionskatalog Sammlung Boucher 1771, S. 82, Los-Nr. 609; s. auch Schreiber Jacoby 1979, S. 264). Ein anderes Beispiel ist Edme Bouchardon, in dessen Nachlaß Jacques Coelemans' "*Recueil d'estampes, d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui composoient le cabinet de M. Boyer d'Aguilles [...]*" nachweisbar ist. (Auktionskatalog Sammlung Bouchardon vom 1.-2.12.1762, Los-Nr. 78).

⁴⁴³Crozat/Mariette 1729-1742.

⁴⁴⁴Zur Entstehungsgeschichte des Werkes s. Stuffmann 1968, S. 29-31, und Haskell 1993, S. 18-74.

⁴⁴⁵Mit deutlichem Abstand folgen an dritter Stelle Giulio Romano und Carlo Maratti (mit je 17 Reproduktionen) und auf Platz vier Domenico Feti (mit lediglich 9 Stichen). Von den übrigen venezianischen Meistern wurde Tizian mit 5 und Giorgione mit 3 Darstellungen im *Recueil Crozat* berücksichtigt.

⁴⁴⁶Mariette erwähnt im Auktionskatalog der Sammlung Pierre Crozats 1741, daß sich im Nachlaß des Sammlers noch etwa 400 Stiche befanden, die für die Fortführung des *Recueil* hergestellt worden waren, dazu 36 Zeichnungen, die als Vorlagen für Stiche angefertigt worden waren. (Mariette 1741/1, S. 139-140).

⁴⁴⁷Von den 24 Stichen nach Veronese reproduzieren zwölf - d.h. etwa die Hälfte - Gemälde aus dem Besitz des duc d'Orléans. Aus der Galerie Pierre Crozats wurden fünf Bilder berücksichtigt und vier aus den königlichen Sammlungen. Auch hier wird wieder erkennbar, daß der Bestand an bedeutenden Werken Veroneses im 18. Jahrhundert auf sehr wenige Sammlungen beschränkt war. Denn aus allen übrigen französischen Galerien zusammen werden im *Recueil Crozat* lediglich vier Gemälde abgebildet - je eines aus den Sammlungen Fagon, Biberon de Cormery, Dupille und de Morville.

⁴⁴⁸So ist der *Recueil Crozat* nicht nur im Besitz der großen *amateurs* nachweisbar, sondern auch in bescheidenen Sammlungen wie derjenigen Mademoiselle Clairons, die bei ihrer Versteigerung 1773 in nur 30 Lose mit Gemälden und 312 Lose mit Stichen aufgeteilt wurde. (Auktionskatalog Clairon 1773, Los-Nr. 302).

andererseits ist dies am Anteil der Reproduktionen aus dieser Publikation an der Gesamtmenge aller Stiche nach Veronese ablesbar. Denn knapp ein Drittel der Nachstiche nach Kompositionen Paolos, die sich in dieser Zeit in Frankreich nachweisen lassen, wurden für den „*Recueil Crozat*“ angefertigt⁴⁴⁹. (Vgl. **Anhang 5**). Einmal mehr bestätigt dieser Befund den bereits mehrfach gewonnenen Eindruck, daß sich die Beschäftigung mit der Kunst Veroneses in Frankreich wesentlich auf den Kreis um den großen Kunstmäzen konzentrierte.

6. Resümee

Die Analyse der Quellen zum französischen Kunstbesitz im späten 17. und im 18. Jahrhundert, hat gezeigt, wie schwierig es trotz der Reichhaltigkeit des erhaltenen Materials ist, definitive und wertende Aussagen zur Beurteilung einzelner Künstler im Kunstleben dieser Zeit zu machen, da die Dokumente sehr heterogen sind und sich häufig nicht miteinander vergleichen lassen. Dennoch läßt sich aus den verschiedenen Einzelaspekten, die durch die Quellen beleuchtet werden, mosaikartig ein Bild zusammensetzen, das einen Einblick in die Bekanntheit der verschiedenen Maler gibt und Art und Ausmaß des Interesses an ihrer Kunst einschätzen läßt.

In bezug auf die Rezeption der Kunst Veroneses wurden allgemein die Tendenzen wirksam, die sich prinzipiell in der Entwicklung des Kunstgeschmacks dieser Zeit beobachten lassen. So ist das Interesse an den Arbeiten der Caliari-Werkstatt zunächst als ein Aspekt der vom Ende des 17. Jahrhunderts bis ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts in Frankreich weit verbreiteten Vorliebe für venezianischen Malerei zu verstehen⁴⁵⁰. In diesem Kontext übten - abgesehen von Neuansätzen in der kunstkritischen Diskussion und den damit in Zusammenhang stehenden Veränderungen des Kunstgeschmacks - vor allem wirtschaftliche und gesellschaftliche Aspekte einen Einfluß aus. Denn der Bestand an italienischen Bildern beschränkte sich auf eine kleine Gruppe von Sammlungen, die sich im Besitz von Angehörigen der gesellschaftlichen Oberschichten, zumeist des Adels, befanden⁴⁵¹.

Die Konzentration der Werke italienischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts auf die Galerien eines kleinen Kreises dürfte einerseits durch die hohen Preise bedingt gewesen sein, die auf dem Kunstmarkt für italienische Kunst gefordert wurden. Andererseits dürfte sie aber auch mit dem Selbstverständnis der gesellschaftlichen Gruppen in Verbindung stehen, die ein Interesse an bildender Kunst hatten. Denn noch bis ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts hinein existierten in Frankreich nur relativ wenige Kunstsammlungen, und diese befanden sich zumeist im Besitz echter Kenner, von denen die Malerei wegen ihres kulturellen Gehaltes geschätzt wurde. In diesem Kreis der *connoisseurs* verstand man es, Kunst unter ästhetischen Gesichtspunkten zu

⁴⁴⁹Insgesamt lassen sich 78 Stiche nachweisen, die Werke Veroneses in französischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts reproduzieren. Allein 24 von ihnen wurden für den *Recueil Crozat* angefertigt. Die zweite, fast ebenso große geschlossene Gruppe von Stichen (insgesamt 22 Abbildungen) entstand für die erst ab 1786 von Jacques Couché und Louis-Abel de Fontenai veröffentlichte Publikation mit Gemälden aus der Sammlung Orléans. (Vgl. Couché/Fontenai 1786-1808).

⁴⁵⁰Vgl. zu dieser Entwicklung allgemein Rambaud 1964-1971, insbes. t. 2, S. XCIX.

⁴⁵¹In diesem Aspekt unterscheiden sich die Sammler, die Werke der bildenden Kunst erwarben, bereits im 17. Jahrhundert deutlich von denjenigen, die sich für Naturwissenschaften interessierten. Denn bedeutende naturkundliche Sammlungen finden sich im 17. und 18. Jahrhundert gleichmäßig in allen gesellschaftlichen Schichten. (Schnapper 1988, S. 305).

beurteilen, und bevorzugte dementsprechend die Werke der *grands maîtres* der Vergangenheit - zumeist italienischer, aber auch flämischer und französischer Herkunft. Man hierarchisierte die Genres, die verschiedenen Malschulen und die Werke einzelner Künstler unter den von der Kunsttheorie gesetzten Vorgaben. Man genoß die Diskussionen und war im Umgang mit Malerei geprägt vom Wissen der Eingeweihten, so daß der Reflektion über die bildende Kunst ein intellektueller Stellenwert zukommen konnte, der demjenigen der Beschäftigung mit der Literatur vergleichbar war. Es waren vor allem diese Zirkel, in denen sich die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses im 18. Jahrhundert vollzog - allen voran der Kreis um Pierre Crozat und den *duc d'Orléans*.

Die "einfachen Sammler", die reinen *curieux*, blieben naturgemäß von dieser Art der Kunstrezeption ausgeschlossen. Sie wandten sich daher den leichter zugänglichen "niedrigeren" Genres zu, d.h. der Landschaftsmalerei, den Portraits und Stilleben sowie den Genredarstellungen. Dem Angebot des Kunstmarktes in diesem Bereich folgend, herrschte unter den Kunstliebhabern dieser Art das Interesse an flämischer und holländischer Malerei vor. Seitdem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zahl dieser Gruppe größer wurde, begann sie auch den Handel zu bestimmen⁴⁵². Gleichzeitig wurde der Umgang mit Kunst immer mehr zur Privatsache, bei der das Bild vor allem Erinnerungsscharakter hatte oder dekorativen Zielen diente. Das intellektuelle Erleben verlagerte sich jetzt immer mehr auf die Literatur, und innerhalb der Sammlungen der kulturellen Elite begann die Bibliothek die Bildergalerie zu verdrängen⁴⁵³.

Dieser allgemeinen Entwicklung war auch die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses unterworfen. So genossen die Kompositionen Paolos am Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich eine ausgesprochene Wertschätzung⁴⁵⁴ und wurden dann ganz besonders intensiv im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts rezipiert. Obwohl auch in der zweiten Jahrhunderthälfte Gemälde und Zeichnungen aus der Caliari-Werkstatt immer wieder zu hohen Preisen verkauft wurden, ging in dieser Zeit das Interesse der französischen Sammler an dieser Kunst doch insgesamt zurück, so daß es nun vermehrt ausländische Monarchen wie Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen, Zarin Katharina II. oder Friedrich II. von Preußen waren, die die Arbeiten Veroneses und seiner Mitarbeiter auf dem französischen Kunstmarkt erwarben.

Generell bewunderte man Veronese vor allem wegen seiner großen dekorativen Kompositionen - und hier in erster Linie wegen der berühmten Festmähler⁴⁵⁵. In charakteristischer Weise faßte Bernard Lépicié die allgemeine Einstellung in seinem Katalog der italienischen Gemälde aus der Sammlung Ludwigs XV. zusammen, wo er schreibt: "*L'imagination noble, la grande ordonnance, & cette beauté d'exécution, qui frappe & saisit l'homme le moins connoisseur, voilà ce qui caractérise Paul Véronèse.*"⁴⁵⁶ Trotz der starken Vorliebe für die *cene*, bestand jedoch auch an den anderen Bilderfindungen Paolos ein großes Interesse. Insbesondere die

⁴⁵²s. Pomian 1987, S. 193-194.

⁴⁵³Bonfait 1986, S. 35 mit entsprechenden Quellen.

⁴⁵⁴Arbeiten Veroneses sind - abgesehen von der Sammlung Ludwigs XIV. - bereits im 17. Jahrhundert in verschiedenen bedeutenden französischen Galerien nachweisbar (u.a. in den Sammlungen Créquy, de Liancourt, de la Vrillière, und Lesdiguières). Vgl. Haffner 1988; Cotté 1988; Schnapper 1994, S. 28.

⁴⁵⁵Vgl. dazu Prierer 1992, S. 300.

⁴⁵⁶Lépicié 1752-1754, t. 2, S. 97.

religiösen Darstellungen, aber auch die Szenen aus dem Themenkreis der Götterliebschaften wurden sehr geschätzt.

Um abschließend trotz der Verschiedenartigkeit der Quellen dennoch zu einer gewissen allgemein gültigen Einschätzung der Bedeutung zu gelangen, die die Malerei Veroneses für die französischen Sammler des 18. Jahrhunderts hatte, wurden die Bestandsangaben in einer Stichprobe von 54 französischen Auktions- und Sammlungskatalogen ausgewertet. (Vgl. **Anhang 4**)⁴⁵⁷. Die ausgewählten Sammlungen sind in ihrer Art und Größe sehr unterschiedlich⁴⁵⁸, ihr Gesamtbestand schwankt zwischen fünf (Sammlung Surugue) und 537 Gemälden (Sammlung Orléans); hinzu kommt die ebenfalls berücksichtigte Gemädegalerie der französischen Krone, die mit 1.478 Bildern eine Sonderstellung einnimmt⁴⁵⁹. Um die Position Veroneses im Vergleich zu derjenigen anderer *grands maîtres* einschätzen zu können, wurde die in den einzelnen Sammlungen vorhandene Menge an Gemälden einer Gruppe ausgewählter Meister der Vergangenheit ausgewertet und mit der Anzahl der Bilder aus der Caliori-Werkstatt verglichen. Als Bezugsgruppe dienten die folgenden vier Künstler: Raffael, da dieser in der Literatur des 18. Jahrhunderts fast durchgehend als der bedeutendste Maler Italiens bezeichnet wird, Tizian und Rubens als die beiden von der französischen Kunsttheorie besonders herausgestellten Protagonisten des Kolorismus sowie Nicolas Poussin, der der anerkannte Hauptvertreter des klassischen Stils des 17. Jahrhunderts war.

Aus der Auswertung der für die Stichprobe ausgewählten Auktionskataloge ergibt sich das folgende Bild: Nur in acht der 54 berücksichtigten Sammlungen nahm die italienische Malerei mengenmäßig den ersten Rang unter den drei klassischen *écoles* ein. Wenn dies der Fall war, handelte es sich regelmäßig um eine größere Sammlung, die insgesamt mehr als 80 Gemälde umfaßte. Von der Hand Paolo Veroneses werden in den ausgewerteten Katalogen insgesamt 114 Bilder erwähnt, die sich auf 26 Galerien, d.i. knapp die Hälfte der untersuchten Sammlungen, verteilen. Dabei ist Veronese zwölfmal mit nur einem Bild vertreten, fünfmal mit zwei und neunmal mit mehr als zwei Arbeiten. Interessanterweise finden sich Gemälde aus der Caliori-Werkstatt auch in achtzehn der Sammlungen, in denen die italienische Malerei nicht dominiert. Insgesamt werden Bilder Veroneses häufiger erwähnt als diejenigen Tizians, Raffaels oder auch Poussins. Schließt man aus der Menge der in den Galerien der Stichprobe vorhandenen Gemälde der vier Meister, so sind bei den französischen Sammlern die Werke von Peter Paul Rubens am beliebtesten gewesen, es folgten an zweiter Stelle Veronese, an dritter Position

⁴⁵⁷Nach der bisher ausführlichsten Aufstellung über die französischen Kunstauktionen des 18. Jahrhunderts, die Georges Duplessis veröffentlichte, wurden zwischen 1701 und 1780 insgesamt 581 Versteigerungen abgehalten (davon nur eine einzige vor 1726), wobei jedoch nur 294mal Sammlungen angeboten wurden, in denen sich Gemälde sowie Zeichnungen und/oder Stiche befanden. (Duplessis 1874). Damit wurde in der Stichprobe etwa ein Zehntel der Gesamtmenge aller Sammlungen erfaßt, die zwischen 1701 und 1780 zum Verkauf standen, und etwa ein Fünftel derjenigen, die sowohl Malerei, als auch Graphik enthielten.

⁴⁵⁸Die Auktionskataloge stammen vorwiegend aus dem sehr umfangreichen Bestand der National Art Library London. Diese Hauptgruppe wurde um weitere wichtige Einzelbeispiele ergänzt. (Vgl. die Liste der Auktionskataloge im Literaturverzeichnis). Für die Angaben zu den königlichen Sammlungen wurden die Zahlen aus den Inventaren Nicolas Baillys zu Grunde gelegt. (Bailly 1710; Engerand 1899).

⁴⁵⁹Da auch bei der Erstellung dieser Stichprobe die bereits mehrfach erwähnte Problematik der Sammeleintragungen in den Auktionskatalogen (insbesondere bei den anonymen Gemälden) auftrat, mußten die Angaben zur Gesamtgröße der einzelnen Galerien verschiedentlich geschätzt werden. Sie sollen in diesem Zusammenhang daher nur dazu dienen, einen ungefähren Eindruck von der Größe des einzelnen Bildbestandes zu vermitteln. Die Angaben zu den Bildern der verschiedenen *grands maîtres* und zur Menge der den verschiedenen *écoles* zugeordneten Gemälde konnten jedoch exakt angegeben werden.

Tizian, danach Poussin und auf dem letzten Platz Raffael. Dieser interessante Befund deutet darauf hin, daß die Gemälde Raffaels und Tizians trotz der größeren Reputation, die sie in der Kunstliteratur genossen, als Sammelobjekte im 18. Jahrhundert weniger attraktiv gewesen sein müssen als die Gemälde Paolo Veroneses⁴⁶⁰.

Zusammenfassung der Bestandszahlen aus der Stichprobe (Anhang 4)

Maler	Gesamtmenge an Bildern	Menge der Sammlungen
Veronese	114	26
Tizian	109	20
Raffael	91	23
Rubens	173	32
Poussin	107	19

Zwar belegt die Auswertung der Stichprobe einmal mehr, daß die Werke Veroneses im 18. Jahrhundert gut bekannt und relativ weit verbreitet waren, und es ist davon auszugehen, daß dem französischen Kunstpublikum fast alle wichtigen Bilderfindungen Paolos im Original, oder in Kopien und Reproduktionsstichen vertraut waren. Dennoch zeigt die Analyse der Quellen im einzelnen, daß sich die intensive Beschäftigung mit Veroneses Malerei auf einen relativ kleinen Kreis von Kennern konzentrierte, zu dem vor allem Angehörige des Hochadels und der gesellschaftlichen Oberschicht gehörten.

Insbesondere waren es die Zirkel um Pierre Crozat und den Herzog von Orléans, in denen die Kunst der Caliari-Werkstatt eine zentrale Rolle spielte. Denn diese beiden Mäzene waren einerseits persönlich besonders an der Malerei Veroneses interessiert und besaßen über ein Fünftel aller heute noch bekannten Gemälde Paolos, deren Provenienz in Frankreich für das 18. Jahrhundert gesichert ist. Andererseits hatten sie das erklärte Ziel, mit ihren Galerien aktiv in das Kunstgeschehen ihrer Zeit einzugreifen und versammelten daher einen lebendigen Kreis von Kennern, Kunstliteraten und bildenden Künstlern um sich, denen sie ihre Sammlungen zugänglich machten und die sie förderten. Besonders im zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entwickelten sich diese Zirkel zu einem Zentrum des französischen Kunstlebens, in dem die Malerei der alten Meister intensivst studiert und rezipiert wurde und daraus neue Erkenntnisse für die Weiterentwicklung der eigenen Kunst abgeleitet wurden.

Im Kreis dieser Kenner nahm die Beschäftigung mit der Kunst der Caliari-Werkstatt eine wichtige Stellung ein. Sowohl die Kunsttheoretiker, als auch die bildenden Künstler, die sich im Dunstkreis der beiden großen Mäzene betätigten, studierten und rezipierten die Werke Paolos eingehend. Der folgende Teil der vorliegenden Studie wird daher zunächst darlegen, wie die Malerei Veroneses in der Kunstliteratur beurteilt wurde, ehe im dritten Abschnitt ihre Bedeutung für die Arbeit der verschiedenen französischen Maler des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts beleuchtet wird.

⁴⁶⁰Vgl. dazu auch Schnapper 1994, S. 27-28.

II. Zwischen Kritik und Bewunderung - Paolo Veronese im Spiegel der französischen Kunstkritik des 17. und 18. Jahrhunderts

Die Rezeption der Kunst Paolo Veroneses durch das französische Kunstpublikum, wie auch durch die bildenden Künstler kann in ihrer Eigenart und Entwicklung im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert nicht ohne Berücksichtigung der in diesem Zeitraum sehr zahlreichen Publikationen zu kunsttheoretischen Fragen verstanden werden. Da - wie bereits in den einleitenden Überlegungen ausgeführt - das Wissen über die bildende Kunst für die Gesellschaft dieser Periode einen wesentlichen Bildungsfaktor darstellte, übte auch die theoretisch geführte Diskussion einen nachhaltigen Einfluß auf den allgemeinen Umgang mit der Kunst der Vergangenheit aus⁴⁶¹. Wie sich die Ansichten der Theoretiker und *connoisseurs* in bezug auf die Malerei Veroneses gestalteten und wandelten, sei daher im folgenden Abschnitt umrissen, um anschließend zu zeigen, wo im Bereich der eigentlich künstlerischen Rezeption Veroneses Übereinstimmungen mit der Kunsttheorie vorhanden sind, und wo Abweichungen von dieser beobachtet werden können.

Um die Grundlagen für die verschiedenen Ansichten über Veronese, die sich bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelt hatten, herauszuarbeiten und die weitere Entwicklung im Verlauf des 18. Jahrhunderts darlegen zu können, war es notwendig, hier die historischen Grenzen relativ weit zu ziehen. So wurden als früheste Quellen die Äußerungen Gianlorenzo Berninis sowie die Sitzungsprotokolle der *Académie Royale* aus der Mitte der 1660er Jahre herangezogen, die spätesten Beispiele stammen aus der Zeit um 1765. Durch diesen weit gesteckten zeitlichen Rahmen ist es möglich aufzuzeigen, wie sich einerseits Wandlungen im allgemeinen Kunstgeschmack vollzogen, andererseits aber zugleich eine Reihe von Stereotypen im Urteil über die Malerei Veroneses beibehalten und an nachfolgende Generationen weitergegeben wurde⁴⁶².

1. Veronese in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts

Die generelle Haltung der Kunsttheorie gegenüber Paolo Veronese war bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von nahezu vorbehaltloser Anerkennung gekennzeichnet⁴⁶³. Seine Zugehörigkeit zum Kreis der als herausragend angesehenen Künstler war unbestritten, wie etwa an der Auswahl Themen der ab 1667 abgehaltenen Konferenzen der Pariser Akademie ablesbar

⁴⁶¹Daß dies den zeitgenössischen Autoren durchaus bewußt war, ist etwa einigen Bemerkungen Roger de Piles' zu entnehmen. Er äußert z.B. im Vorwort seiner "*Conversations sur la connaissance de la peinture*" den Wunsch, einen Text zu veröffentlichen, der "*n'est pas tant pour les Peintres qui doivent estres instruits des choses qui y sont contenuës, que pour ceux qui aiment la Peinture, & qui desirent y acquerir quelque connoissance.*" (De Piles 1677/1, S. II-III); vgl. zur Einschätzung der Bedeutung theoretischer Überlegungen für die Kunstpraxis auch Dandré-Bardon 1765, t. 1. S. XVII-LIX.

⁴⁶²Angesichts der Menge der im 17. und 18. Jahrhundert veröffentlichten kunsttheoretischen Texte erschien es nicht sinnvoll, auf die grundlegenden Entwicklungsstränge der französischen Kunsttheorie zwischen Félibien und Diderot einzugehen. Hierzu sind in der Literatur bereits ausführliche Einzeluntersuchungen vorgelegt worden. (Vgl. insbesondere die beiden grundlegenden Übersichtsdarstellungen von André Fontaine 1909 und Baldine Saint Girons 1990; s. dazu auch Cocke 1980 und Prier 1997, insbes. S. 59-107).

⁴⁶³Vgl. zu Veroneses *Fortuna critica* im 17. Jahrhundert Badt 1981, S. 21-30; Prier 1997, S. 59-106.

ist, in denen beispielhafte Kunstwerke erörtert wurden⁴⁶⁴. Im Zyklus der ersten sieben Akademie-Sitzungen wurde auch über ein Werk Veroneses, seine „*Cena in Emmaus*“ (**Abb. 5**)⁴⁶⁵ im Besitz Ludwigs XIV. diskutiert⁴⁶⁶. Ein anderes Beispiel für die generelle Hochschätzung, die Veronese in dieser Zeit genoß, bietet ein Brief des Bischofs von Toulouse Charles François d’Anglure de Bourlemonts an Colbert vom 8.1.1669. Hier wird Veronese an erster Stelle unter den berühmtesten Malern Venedigs genannt - noch vor Tintoretto und Tizian⁴⁶⁷.

1.1. Gianlorenzo Bernini

Trotz der zu beobachtenden Bewunderung für Veronese zeichnet sich seit der Mitte der 1660er Jahre im Kreis der französischen Kunsttheoretiker ein erster Ansatz zu einer veränderten Einstellung ab. Die von nun an häufiger vertretene, kritische Haltung wurde einerseits durch eine Reihe von Äußerungen, die André Félibien veröffentlichte, begründet, andererseits dürfte sie sich aber wohl auch unter dem Einfluß Gianlorenzo Berninis (1598-1680) entwickelt haben. Dieser hatte während seiner Frankreich-Reise im Sommer und Herbst des Jahres 1665 verschiedentlich gegenüber Mitgliedern der *Académie Royale* Stellungnahmen zu den unterschiedlichsten künstlerischen Fragen abgegeben, die von Paul Fréart de Chantelou (1609-1694), dem *conseiller et maître d’hôtel du roi* Ludwigs XIV., aufgezeichnet wurden und von den französischen Kunsttheoretikern und Akademie-Mitgliedern des 17. Jahrhundert rezipiert wurden⁴⁶⁸.

In diesem Zusammenhang fanden auch eine Reihe von Bemerkungen Berninis über einzelne Werke Veroneses eine weitere Verbreitung⁴⁶⁹. So bezeugte der römische Künstler z.B. bei der Besichtigung der „*Cena in casa di Simone*“ (**Abb. 4**)⁴⁷⁰ in den königlichen Sammlungen den Portraits Veroneses seine Bewunderung und formulierte damit eine Ansicht, die sich von nun an bis zu den Publikationen Charles-Nicolas Cochains immer wieder in der französischen

⁴⁶⁴Ein Hauptakzent der Diskussionen in den Akademie-Sitzungen lag auf der Suche nach allgemeingültigen Regeln für die Malerei, insbesondere für die „*disposition*“ der Gesamtdarstellung und der Figuren, die Gestaltung der „*passions*“ sowie die Wiedergabe der Perspektive und die Farbgebung. Unter diesen Gesichtspunkten wurden die Werke der bedeutendsten Meister der Vergangenheit analysiert. (s. dazu Mai 1990, S. 17-18).

⁴⁶⁵1559-60; Paris, Musée du Louvre (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100).

⁴⁶⁶Abgesehen von Veroneses Gemälde wurden in den Akademie-Konferenzen des Jahres 1667 Werke von Raffael, Tizian und Poussin sowie die Laokoon-Gruppe erörtert. (Vgl. Félibien 1669; Michel 1993, S. 657-658; zur Auswahl der besprochenen Werke Held 2001, S. 50-61).

⁴⁶⁷Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 1, S. 17, Nr. 31.

⁴⁶⁸Vgl. zu Berninis Besuch in Frankreich allgemein Fontaine 1970, S. 63-64, und Gould 1982; zu Chantelous eigenem Kunstbesitz s. Schnapper 1994, S. 234-238.

⁴⁶⁹Veronese ist derjenige unter den venezianischen Malern, über den sich Bernini während seiner Frankreich-Reise am häufigsten äußerte - und dies sowohl positiv wie negativ. (Vgl. Blunt in: Chantelou 1985, S. XXV).

⁴⁷⁰Um 1572; Versailles, Musée National du Château (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192).

Kunstliteratur finden sollte⁴⁷¹.

Aber auch Berninis kritische Äußerungen sollten später regelmäßig wieder aufgegriffen werden. Dies gilt z.B. für seine Ansicht, einzelne Figuren Veroneses seien nicht den Regeln entsprechend wiedergegeben⁴⁷², und in besonderem Maß für sein Urteil über die Perspektive in verschiedenen Gemälden der Caliori-Werkstatt - wie z.B. *“Susanna e i vecchioni”*⁴⁷³ und *“Rebecca al pozzo”* (**Abb. 8**)⁴⁷⁴. Denn die in diesem Zusammenhang von Bernini geäußerte Kritik wurde von Charles Lebrun (1619-1690) übernommen, um nun jedoch die Architekturdarstellungen Veroneses insgesamt zu bemängeln, da sie häufig nicht mit der Forderung nach einer einheitlichen Perspektive in Übereinstimmung zu bringen seien⁴⁷⁵. Dabei berücksichtigen weder Bernini noch Lebrun den Blickwinkel, für den die Bilder ursprünglich konzipiert waren, noch erwägen sie die Möglichkeit einer besonderen künstlerischen Absicht, die der Grund für eine “fehlerhafte” Perspektive sein könnte⁴⁷⁶.

Besonders aufschlußreich für das Urteil der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist schließlich eine allgemeine Bemerkung Berninis über die Arbeiten Veroneses, in der es heißt: *“[...] que Paul Véronèse et le Titien prenaient quelquefois les pinceaux et faisaient des choses auxquelles ils n'avaient point pensé, se laissant emporter à une certaine furie de peindre.”* Daher gebe es von beiden Malern einerseits Werke, die *“incomparable”* seien, und andererseits solche, die *“sans dessins ni raisonnement”* gemalt seien⁴⁷⁷, wie gerade einige Beispiele von der Hand Veroneses in der Sammlung Christinas von Schweden demonstrieren könnten.

Insgesamt enthüllen alle diese Bemerkungen eine zwischen Bewunderung und kritischer Distanz schwankende Einstellung gegenüber der Kunst Veroneses, die stark von einem einseitig rationalen Kunstverständnis geprägt ist. Bereits bei Bernini zeigt sich damit ein Grundkonflikt im Verhältnis zu den der wissenschaftlichen Analyse nicht zugänglichen Qualitäten von Malerei, der auch in den folgenden Jahrzehnten die Haltung gegenüber der Kunst Veroneses in Frankreich nachhaltig beeinflussen sollte.

⁴⁷¹Bernini nennt sie *“admirablement bien peintes”*. (Lalane 1884, S. 262).

⁴⁷²So heißt es z.B. zu Veroneses *“Cena in casa di Simone”* (um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192; **Abb. 4**): *“Il a dit que la Madeleine qui est au pieds de Notre Seigneur était peinte avec un relief merveilleux, mais qu'elle n'était nullement bien dessinée.”* (Lalane 1884, S. 263; weitere Beispiele ebenda. S. 262-264; s. auch Bonnaffé 1884, S. 330). Andere Darstellungen kritisierte Bernini, weil er einzelne Posen - wie diejenige des Perseus auf Veroneses *“Perseo e Andromeda”* (1576-78; Rennes, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256; **Abb. 132**) - als zu manieriert empfand. (Lalane 1884, S. 264).

⁴⁷³Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 61.

⁴⁷⁴u.U. von Benedetto Caliori; Versailles, Musée National du Château; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379.

⁴⁷⁵Vgl. dazu ausführlich Prierer 1997, S. 109.

⁴⁷⁶Gould 1982, S. 91-92.

⁴⁷⁷Lalane 1884, S. 265.

1.2. André Félibien

Die bei Bernini bereits im Ansatz vorhandene kritische Einstellung verstärkt sich im Urteil der französischen Kunsttheorie seit André Félibien (1619-1695)⁴⁷⁸. Denn Félibien weiß zwar durchaus die Malerei der venezianischen Schule - insbesondere Correggios, Giorgiones und Tizians⁴⁷⁹ - zu würdigen und stellt ihre Qualitäten insbesondere gegenüber der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts heraus⁴⁸⁰, er schätzt jedoch vor allem die römische Kunst und verehrt Raffael als den besten Maler aller Zeiten⁴⁸¹.

Gegenüber Veronese ist Félibiens Haltung ebenso zwiespältig wie diejenige Berninis⁴⁸². Zwar lobt er die Schönheit der Farbgestaltung und die gekonnte Lichtbehandlung in Veroneses Arbeiten⁴⁸³ und hebt besonders den Esprit des Malers und die Leichtigkeit seines Pinselstrichs hervor⁴⁸⁴. Zugleich formuliert er aber in bezug auf die *“disposition”* der Bilder deutliche Kritik, wenn er schreibt, Veronese verstoße gegen die Prinzipien der historischen Wahrhaftigkeit in der Malerei⁴⁸⁵. In diesem Zusammenhang setzt Félibien die Arbeiten der Caliari-Werkstatt in unmittelbaren Kontrast zu Poussins Darstellungen, die nach allgemeiner Auffassung in besonderem Maße durch historische Genauigkeit überzeugten⁴⁸⁶. Das Argument der historischen Ungenauigkeit richtet sich vor allem gegen die Kleidung der von Veronese auf Historienbildern dargestellten Personen, die der Mode des 16. Jahrhunderts entspricht, anstatt den korrekten historischen Kontext zu berücksichtigen⁴⁸⁷.

⁴⁷⁸Vgl. zu Félibiens Biographie Germer 1997; zu seiner Kunsttheorie Fontaine 1970, S. 43-52; Puttfarken 1985, S. 1-37; Germer 1997, insbes. S. 439-503; zur Kritik Félibiens an Veroneses Prierer 1997, S. 107-108.

⁴⁷⁹Félibien 1725, t. 1, S. 292-293 et passim.

⁴⁸⁰Germer 1997, S. 469-470.

⁴⁸¹Félibien 1725, t. 1, S. 292-300 et passim.

⁴⁸²Vgl. dazu Germer 1997, S. 469-470.

⁴⁸³So heißt es etwa in den *“Entretiens”* (1725, t. 3, S. 134): *“Y a-t’il rien de si si agréable à voir que [l]es peintures de PAUL CAILLIARI DE VERONE”*, und etwas später: *“Ce Peintre a porté la beauté du coloris & l’entente des lumieres aussi loin que pas un de ceux qui ayent paru jusqu’à present”*. (Ebd. S. 135).

⁴⁸⁴Félibien 1725, t. 3, S. 135.

⁴⁸⁵Wörtlich fordert Félibien, *“qu’un Peintre doit garder dans ses Tableaux, pour faire qu’on n’y voye rien qui ne soit conforme au sujet qu’il traite”*, und schließt die Kritik an, in Veroneses Bildern seien die Details nicht so gestaltet, daß *“on peut dire qu’il ait bien observé les choses, comme vraisemblablement elles doivent être.”* (Félibien 1725, t. 3, S. 140).

⁴⁸⁶Wörtlich heißt es: *“Celui des Peintres [...] qui a fait une étude plus exacte de ces accommodemens antiques, a été [...] M. Poussin. [...] Quant à Paul Veronese, il ne faut pas chercher dans ses ouvrages toutes ces diverses convenances. Aussi quand je parle des choses qu’il a peintes d’une manière si vraye & si noble, je ne les considere que dans ce qui regarde la couleur & l’art de les bien représenter, & non point par rapport à l’histoire & à l’usage des tems.”* (Félibien 1725, t. 3, S. 146-147).

⁴⁸⁷Der Vorwurf historischer Ungenauigkeit, die sich in der Wiedergabe der Kleidung in Veroneses religiösen und antiken Darstellungen offenbare, wurde nicht nur von Félibiens Zeitgenossen intensiv diskutiert (vgl. Puttfarken 1985, S. 25), sondern wirkte noch bis weit in das 18. Jahrhundert hinein in der französischen Kunstliteratur nach. So wird er etwa noch 1751/52 von Louis Petit de Bachaumont in seinem *“Essai sur la peinture, la sculpture et l’architecture”* aufgegriffen. (Bukdahl 1980-1982, t. 2, S. 191-192).

Der zweite Hauptkritikpunkt Félibiens betrifft die mangelnde Einheit der Handlung in den Kompositionen Veroneses. Dieses Argument betrifft weniger die formale Komposition einer Darstellung als vielmehr die Tatsache, daß auf Gemälden Veroneses häufig Personen erscheinen, die nicht dem historischen Kontext des wiedergegebenen Geschehens zugehören. Somit findet sich auch hier ein Verstoß gegen die alles beherrschende Forderung Félibiens, daß ein Gemälde historisch korrekt zu sein habe⁴⁸⁸.

Im Urteil Félibiens sind bereits fast alle Argumente enthalten, die auch in den folgenden Jahrzehnten von der französischen Kunsttheorie immer wieder gegen die Malerei Veroneses vorgebracht wurden und diesem vor allem die mangelnde Beherrschung formaler Mittel und den Verstoß gegen die akademischen Forderungen vorwarfen⁴⁸⁹. Erst durch die neue Aufwertung, die die sinnlich visuellen Aspekte der Malerei und in Verbindung damit ihre koloristische Wirkung durch Roger de Piles und seine Anhänger erfuhr, sollte sich diese Kritik abschwächen⁴⁹⁰. Jedoch lebte sie unterschwellig noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts fort. Dies macht u.a. ein, zuerst 1752 veröffentlichter Abschnitt in der 9. Auflage der von Germain Brice verfaßten Beschreibung der Stadt Paris und ihrer Sehenswürdigkeiten deutlich. Dort wird eine „Darbringung Christi im Tempel“ von der Hand Quentin Varins (um 1570-1634) besprochen, die *“beaucoup de la manière de Paul Veronese”* zeige. Aber, so wird von Pierre-Jean Mariette, dem Bearbeiter dieser Ausgabe, ausdrücklich anerkennend hinzugefügt: *“Le peintre n’y a introduit que les figures nécessaires au sujet; elles sont dessinées correctement, dans des attitudes et avec des expressions convenables, qui répondent tout-à-fait bien à l’action*

⁴⁸⁸Félibiens Kritik bezieht sich insbesondere auf die bereits im 17. Jahrhundert im *œuvre* Veroneses besonders beachteten großen Festmahlszenen (vgl. zu der im 17. und 18. Jahrhundert sehr weit verbreiteten Meinung, Veronese habe vor allem in diesem Genre seine künstlerische Stärke gezeigt. (Félibien 1725, t. 3, S. 135 und S. 139). So heißt es z.B. im Vorwort zu den *“Entretiens”* zusammenfassend über Veroneses *“Cena in Emmaus”* (1559-60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100; **Abb. 5**) *“[...] la disposition du lieu & toutes les personnes qui environnent Nôtre Seigneur ne conviennent point à cette action”* (Félibien 1669, ungez. S. 23). Von späteren Autoren wurde diese Kritik aber auch auf andere Darstellungen des venezianischen Meisters übertragen. (Vgl. Cocke 1980, S. 101-102, und Prierer 1997, S. 107-108). Vgl. zum ursprünglich literarischen Konzept der Einheit der Handlung und seiner Übertragung auf die Malerei Puttfarken 1985, S. 1-29.

⁴⁸⁹Wie weit verbreitet diese Ansichten waren, zeigt etwa der Eintrag zu Veronese, der sich in Louis Morerys *“Grand dictionnaire historique”* aus dem Jahr 1704 findet, einem allgemeinen Nachschlagewerk, das nicht nur auf Themen der bildenden Kunst spezialisiert ist, sondern auch Abschnitte zu den unterschiedlichsten geisteswissenschaftlichen und historischen Stichworten enthält. Zwar wird Veronese hier wegen der Eleganz und Großartigkeit seiner Kompositionen, wie auch wegen der Schönheit seines Kolorits als genialer Künstler gepriesen, jedoch endet auch hier der Eintrag über ihn mit der Feststellung, Veronese *“semble d’ailleurs avoir trop négligé le dessein & le costume.”* (Morery 1704, t. 2, S. 20).

⁴⁹⁰De Piles äußerte bereits 1677 die Meinung, daß *“la nature & le genie [...] au dessus de regles”* ständen (de Piles 1677/1, S. 226), und betonte, daß Gemälde zwar durchaus als besonders vorbildhaft zu gelten hätten, wenn sie historisch getreu und korrekt sind, daß aber ihr vorwiegendes Anliegen doch immer die Nachahmung der Natur sein müsse, *“qui est leur Essence.”* (De Piles 1677/2, S. 24). In bezug auf Veronese und verschiedene andere venezianische Maler heißt es in diesem Zusammenhang: *“Ainsi un Peintre peut être fort habile dans son Art, & fort ignorant dans l’Histoire. Nous en voyons presque autant d’exemples qu’il y a de Tableaux du Titien, de Paul Veronése, du Tintoret, des Bassans, & de plusieurs autres Vénitiens qui ont mis leur principal soin dans l’Essence de leur Art; c’est-à-dire dans l’imitation de la Nature, & qui se sont moins appliqués aux choses accessoires qui peuvent être ou n’être point, sans que l’Essence en soit altérée.”* (De Piles 1677/2, S. 24). Damit bringt er wesentliche Argumente gegen die akademische Doktrin vor, die die französischen Kunsttheorie bis zu den Veröffentlichungen der Enzyklopädisten nachhaltig prägen sollten. (Vgl. dazu - insbesondere zur Bewertung der Farbe - Alpers 1991).

principale, et servent à en donner une idée parfaite.“⁴⁹¹ Das bedeutet, daß die Bewertungsprinzipien des 17. Jahrhunderts auch um 1750 noch immer durchaus eine gewisse Bedeutung behalten hatten, und dies selbst im Urteil eines Kenners wie Mariette, der sich wiederholt positiv über Veronese geäußert hatte⁴⁹².

2. Die Beurteilung Veroneses zur Zeit der Auseinandersetzung um Zeichnung und Kolorit in der französischen Akademie

2.1. Die Konferenzen der *Académie Royale*

Eine stärkere Würdigung der besonderen Qualitäten, durch die sich Veroneses Kunst auszeichnet, ist in der französischen Kunstliteratur vor allem an Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhundert zu beobachten. Diese steht in engem Zusammenhang mit der Kontroverse um das Primat von Zeichnung oder Kolorit, die in den Jahren zwischen 1670 und 1700 in der *Académie Royale* geführt wurde⁴⁹³. Sie führte zu einer die gesamte Kunstentwicklung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmenden Auffassung, die die Bedeutung des Kolorits in der Malerei betonte und die klassische französische Tradition vorübergehend zurückdrängte⁴⁹⁴.

Im Verlauf der Auseinandersetzungen innerhalb der Akademie wurde zwar zuweilen in der Argumentation zwischen der Kunst der flämischen Maler Rubens und van Dyck und der Malerei der venezianischen Meister unterschieden, jedoch ging die Entwicklung des Streites mehr und mehr in Richtung auf eine allgemeine Konfrontation zwischen Anhängern des “*disegno*” und solchen des “*coloris*”, die in gleicher Weise die Werke der flämischen, wie auch

⁴⁹¹Brice 1752, t. 3, S. 421. Ganz entsprechende Bemerkungen finden sich auch in verschiedenen Auktionskatalogen des mittleren 18. Jahrhunderts. So heißt es etwa im Katalog der Sammlung Tallard aus dem Jahr 1756 über Veronese: “*Il joignoit au beau coloris du Titien une grande imagination dans la composition et une richesse extra-ordinaire dans les draperies de ses figures. Le plus grand défaut qu'on pourroit lui rapprocher, c'est de ne s'être gueres assujéti au costume. Il a presque toujours sacrifié la vérité de l'Histoire au grand effet de ses ordonnances.*” (Remy/Glomy 1756, S. 60).

⁴⁹²Daß diese Art der Kritik an Veronese nicht auf Frankreich beschränkt blieb, sondern auch im übrigen Europa noch lange fortlebte, zeigen Äußerungen englischer und sogar italienischer Kunsttheoretiker aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts - wie Thomas Richardson, Joshua Reynolds und Francesco Algarotti. (Priever 1997, S. 120-124).

⁴⁹³Vgl. zur Kunsttheorie der 1670er Jahre - insbesondere zu Charles Lebrun - Imdahl 1987, S. 35-44 und S. 51-54; zur kunsthistorischen Bewertung des Akademiestreites ebd. S. 66-73.

⁴⁹⁴Der Beginn der Auseinandersetzungen zwischen “*rubenistes*” und “*poussinistes*” ist in die Jahre um 1668 anzusetzen, als Roger de Piles (1635-1709) seine französische Übersetzung des Gedichtes “*De arte poetica*” von Charles Alphonse Dufresnoy publizierte und damit die Diskussionen auslöste. (s. Teyssèdre 1965, S. 13). Mit der Veröffentlichung der ebenfalls von de Piles verfaßten Schrift “*Conversations sur la peinture*”, die entstand, nachdem der Autor den *duc de Richelieu* bei der Zusammenstellung seines Kabinetts mit Werken von Peter Paul Rubens unterstützt hatte, kam es 1677 zum offenen Ausbruch der Kontroverse in der Akademie. Die Auseinandersetzung endete erst 1699, als de Piles’ als Mitglied in die *Académie* aufgenommen wurde. (Vgl. Saint Girons 1990, S. 221-223; Lichtenstein 1993, S. 138-168; zum Verlauf des Streites Teyssèdre 1965, zu seinem Ende insbes. S. 472-473 und S. 536; eine Erörterung der unterschiedlichen Ansätze de Piles’ und Félibiens bei Puttfarken 1985, insbes. S. 39-46).

der venezianischen Schule bewunderten⁴⁹⁵.

Innerhalb der zahlreichen *conférences*, die man während der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts abhielt, wurde auch häufiger der Stil des Caliari-Kreises erörtert, insgesamt war seine Kunst jedoch für den Akademie-Streit von wesentlich geringerer Bedeutung als die anderer italienischer Maler⁴⁹⁶. So wurde zwischen 1667 und 1709⁴⁹⁷ nur eine einzige Akademie-Sitzung ausschließlich einem Gemälde Veroneses gewidmet⁴⁹⁸, während in demselben Zeitraum etwa über Tizian in mindestens dreizehn Konferenzen ausführlich debattiert wurde⁴⁹⁹. Und auch in den allgemeineren Debatten über "*clair-obscur*" und "*desseins et coloris*", die ab 1699 abgehalten wurden, wird der Name Veroneses, anders als derjenige Tizians oder Rubens' nur relativ selten erwähnt⁵⁰⁰. Dennoch gibt es eine Reihe persönlicher Stellungnahmen verschiedener Akademie-Mitglieder zum Werk Veroneses, die sich vor allem in der "offiziellen" Stellungnahme der *Académie* zur venezianischen Malerei aus dem Jahr 1667 finden und für die Beurteilung der Kunst Veroneses von nun an bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts besondere Bedeutung gewinnen sollten.

So stellte vor allem Jean Nocret (1615-1672) die Qualität der Malerei Veroneses heraus, als er am 1.10.1667 seine Ansichten über das Gemälde "*La Cena in Emmaus*" (**Abb. 5**)⁵⁰¹ vortrug. Die Analyse des Bildes wurde von ihm unter den drei Aspekten "*ordonnance*", "*dessein*" und "*couleur*" vorgenommen. Zwar leugnet Nocret nicht, daß das Gemälde im Bereich der "*vray-*

⁴⁹⁵ s. Teyssèdre 1965, S. 225. Von den Gegnern der Gruppe um Roger de Piles wurde die Farbe als das vornehmlich auf die sinnliche Wahrnehmung bezogene Element der Malerei angesehen, wohingegen Zeichnung und Komposition eines Bildes als geistig bestimmte Bereiche galten, die dementsprechend höher geschätzt wurden. Roger de Piles revolutionierte diese Sicht, da er besonderes Gewicht auf die Wahrnehmung von Kunstwerken und ihre Wirkung auf den Betrachter legte, die nach seinem Verständnis stets an die Sinne gebunden ist. Deshalb maß er im Gegensatz zur rationalen Kunsttheorie der Akademie der "sinnlichen" Farbe größere Bedeutung zu als der Zeichnung. (s. Imdahl 1987, S. 35-44; Alpers 1991, S. 178-179).

⁴⁹⁶ Auch die Kunstsammlung der *Académie Royale* bestätigt den Eindruck, daß der Kunst Veroneses im engeren Kreis dieser Vereinigung relativ wenig Bedeutung zugemeissen wurde. Denn im Inventar der Sammlung von 1791/1792 werden lediglich zwei Stiche nach Portraits von Veronese aufgeführt (Fontaine 1930, S. 232, No. 1593); ansonsten erscheint sein Name nicht, wohingegen andere Meister wie Raffael oder Rubens mit einer ganzen Reihe verschiedenen Arbeiten im Reproduktionsstich vertreten sind.

⁴⁹⁷ D.h. zwischen dem Beginn der Kontroverse und dem Tod Roger de Piles'.

⁴⁹⁸ Am 1.10.1667 über Veroneses "*Cena in Emmaus*" (s.u.). Die dabei vorgetragenen Ausführungen Jean Nocrets wurden am 3.5.1732 und am 7.5.1735 nochmals in der Akademie verlesen. (Vgl. Teyssèdre 1965, S. 76-83 und S. 544; Michel 1993, S. 655). Die hier entwickelte Argumentation muß in weiteren Teilen der französischen Kunstöffentlichkeit rezipiert worden sein, denn noch 1752 heißt es bei Boyer d'Argens, alle Welt kenne Veroneses Darstellung des Emmaus-Mahles und ihre Fehler. (Boyer d'Argens 1752, S. 198).

⁴⁹⁹ Vgl. die Überblickslisten zu den Sitzungen der *Académie* vom 7.5.1667 bis zum 9.2.1709 bei Teyssèdre 1965, S. 544-568; Held 2001, S. 50.

⁵⁰⁰ Vgl. Teyssèdre 1965, S. 466-473 und 566-568. Einen entsprechenden Eindruck vermitteln auch die Themen und Protokolle der Akademie-Sitzungen des 18. Jahrhunderts, denen abgesehen von den Wiederholungen der Ausführungen Nocrets aus dem Jahr 1667 keine ausführliche Behandlung einzelner Werke Veroneses zu entnehmen ist. (Vgl. den Überblick bei Michel 1993, S. 657-670).

⁵⁰¹ 1559-60; Paris, Musée du Louvre (Pignatti/Pedrocco 1996, Kat.-Nr. 100); vgl. zu Nocrets Vortrag auch Held 2001, S. 88-91.

semblance” Schwächen aufweist⁵⁰², betont jedoch in erster Linie die herausragende Eleganz der Komposition⁵⁰³ und die Schönheit der Zeichnung⁵⁰⁴. Weiterhin unterstreicht er, daß die Beleuchtung, der Einsatz des *Clair-obscur*⁵⁰⁵ und die Zusammenstellung der Farben⁵⁰⁶ dem Bild sinnliche Schönheit, aber auch besondere Ausdruckskraft verleihen⁵⁰⁷. Auch von anderen Akademie-Mitgliedern wurde in der anschließenden Debatte die besondere Kunst Veroneses im Umgang mit der Farbe betont, deren Frische, Natürlichkeit und Harmonie besonders zu loben seien⁵⁰⁸. Nocret wies in diesem Zusammenhang darauf hin, daß alle Teile der Komposition Veroneses ideal aufeinander abgestimmt seien, weil Haupt- und Nebengruppen mit der gleichen Sorgfalt behandelt wurden und keinerlei extreme Lokalfarben vorhanden sind, die die Harmonie des Gesamteindrucks stören könnten⁵⁰⁹. Damit wird hier die Qualität der Farbkomposition Veroneses höher geschätzt als die formale Zuordnung der einzelnen Elemente des Bildes zueinander und es kommt nicht zu der von Félibien vorgebrachten Kritik, der Darstellung fehle die Einheit der Komposition.

Im weiteren Verlauf der Diskussion kommt es zu einer Kontroverse zwischen den verschiedenen *Académie*-Mitgliedern darüber, ob Veroneses Kolorit höher oder geringer einzuschätzen sei als dasjenige Tizians, denn Philippe de Champagne (1602-1674) spricht Veronese die “süße Harmonie und Einheit” der Farben, die das Kolorit Tizians auszeichne,

⁵⁰²Félibien kritisiert in seiner Veröffentlichung der Konferenz, Nocret habe diesen Fehler Veroneses kaum angesprochen, sondern mehr auf die Qualitäten des Bildes abgehoben. (Félibien 1669, S. 65-66).

⁵⁰³“*Il faut considerer comme une partie admirable de ce Tableau la grandeur de l'ordonnance, & regarder de quelle sorte toutes les figures sont disposées d'une maniere si noble qu'il n'y a rien qui d'abord ne surpenna la veüe & ne charme de l'esprit.*” (Félibien 1669, S. 65).

⁵⁰⁴Félibien überliefert: “*M. Nocret [...] fit remarquer la beauté du dessein, & la variété qu'il y a dans les airs de teste, où la grace, la force, & la douceur se rencontrent conformes à l'âge, au sexe, & aux conditions des personnes qu'il a représentées.*” (Félibien 1669, S. 65).

⁵⁰⁵“*M. Nocret ayant fait remarquer comment dans cette belle composition les figures sont parfaitement disposées, & les ombres & les jours donnez avec une force & une diminution convenable à cette belle ordonnance, dit que l'on devoit particulièrement considerer cette grande facilité, & cette maistrise qui paroist dans cet Ouvrage, où l'on voit que dans la disposition & placement des figures, il n'y a rien de contrainct ny d'embarassé, mais que tout y est libre, soit dans les attitudes, soit dans la situation.*” (Félibien 1669, S. 71)

⁵⁰⁶Wörtlich heißt es bei Félibien: “*M. Nocret fit remarquer dans les draperies qui s'accordent parfaitement bien avec toutes les chairs, & qui s'unissent tendrement les unes avec les autres, ne tombant pas tout d'un coup d'une extrême couleur à une autre, mais se servant toujours des couleurs voisines pour rompre les couleurs les plus fortes.*” (Félibien 1669, S. 67)

⁵⁰⁷Wörtlich heißt es: “[...]les expressions, les lumieres & les couleurs estans admirables dans ce Tableau.” (Félibien 1669, S. 65-66).

⁵⁰⁸Zu den Farben heißt es, sie seien “*belles, fraîches et employées avec une grande facilité*”. (Félibien 1669, S. 73). Nocret hält zudem auch die Farbabstufungen in der Wiedergabe des Inkarnats einzelner Figuren für besonders gelungen. (Vgl. Teyssèdre 1965, S. 79, Anm. 7.)

⁵⁰⁹“*Cette belle union des couleurs, que M. Nocret fit remarquer dans le drapéri qui s'accordent parfaitement bien avec toutes les chairs, et qui s'unissent tendrement les unes avec les autres, ne tombant pas tout d'un coup d'une extrême couleur à une autre; mais se servant toujours des couleurs voisines pour rompre les couleurs les plus fortes.*” (Félibien 1669, S. 67).

ab⁵¹⁰. Jedoch tendiert die Mehrzahl der anwesenden Maler zu einer eindeutig positiven Beurteilung, und man gelangt zu dem Resümee, Veroneses Bilder hätten auf Grund ihrer natürlichen und lebendigen Farben und durch die Meisterschaft der leichten Pinselführung, die sie auszeichne, die besondere Fähigkeit „*de charmer les yeux*“⁵¹¹.

2.2. Charles Perrault

Auch in späteren Sitzungen der *Académie* und in den in ihrem Umfeld entstandenen kunstwissenschaftlichen Texten wird bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts vor allem immer wieder der bewegende Ausdruck der Bilder Veroneses und die Schönheit seiner Farbgebung gelobt, so etwa von Charles Perrault (1628-1703), dessen „*Parallèle des Anciens et des Modernes*“ ab 1687 in den Akademie-Konferenzen erörtert wurde⁵¹². Perrault - trotz seiner Bewunderung für die Kunst Charles Le Bruns ein entschiedener Gegner der von diesem Künstler vertretenen Theorien zur Kunst - übertrug in dieser Schrift eine Reihe seiner Überlegungen zur Literatur auf die Malerei und Plastik⁵¹³. In seinem für die weitere Entwicklung des Diskurses sehr aufschlußreichen Text beschäftigt er sich auch mit der Kunst Veroneses, den er gemeinsam mit Raffael und Tizian zum Kreis der größten Maler des 16. Jahrhunderts zählt⁵¹⁴, und geht - wie bereits Noret - insbesondere ausführlicher auf Veroneses Bild „*La Cena in Emmaus*“ (**Abb. 5**) ein, das er - auch wegen seines Ausdrucks - für eines der schönsten überhaupt existierenden Werke der Malerei hält⁵¹⁵. Jedoch wird im folgenden - anders als bei Noret - Kritik an Veroneses Komposition geäußert. Denn der Vorstellung Perraults, daß sich die Weiterentwicklung in der Malerei als ein Zuwachs an Regeln der *ordonnance*, der *dispensation des lumieres* und der *degradation des objets* beschreiben läßt und das vollkommene Bild demnach die vollkommene Integration aller dieser Regeln beinhalten muß⁵¹⁶, entspricht Veroneses Bild nur zum Teil. So ist die Komposition nach Perraults Ansicht nicht ausreichend auf den Mittelpunkt des Geschehens hin konzentriert und enthält zu viele Nebengruppen, die ohne deutlichen Bezug zur Haupthandlung in die Darstellung aufgenommen

⁵¹⁰Laut Sitzungsprotokoll sagte Champagne: „*Quant aux couleurs de ce Tableau il n'y a pas pourtant dans leur arrangement cette douce harmonie, et cette belle union qui se trouve dans celles du Titien.*“ (Félibien 1669, S. 73). Gegen diese Meinung wurde jedoch von einer Reihe von *Académie*-Mitgliedern Einspruch erhoben. (Vgl. Teyssèdre 1965, S. 78).

⁵¹¹Félibien 1669, S. 26; s. auch Teyssèdre 1965, S. 79. Held faßt die Argumentation der Akademie-Mitglieder wie folgt zusammen: „Veroneses ästhetische Effekte, die als semantisch nicht bestimmbare, rein dekorative Werte beschrieben werden, können zwar das Auge, aber nicht den Intellekt befriedigen [...]. Sie werden als Freiheiten erkannt, mit denen die enge Bindung der Malerei an die aristotelisch ästhetische Tradition in Frage gestellt wird. (Held 2001, S. 90-91).

⁵¹²Vgl. zu den *Académie*-Sitzungen, die Perraults Texte betrafen, Teyssèdre 1965, S. 373-386.

⁵¹³Vgl. zu Perraults kunsttheoretischem Ansatz Teyssèdre 1964, S. 373-386; Fontaine 1970, S. 113-120; Im Dahl 1964 und ders. 1987, S. 47-51.

⁵¹⁴Perrault 1688-1697, t. 1, S. 197.

⁵¹⁵Wörtlich schreibt Perrault: „*Je demeure d'accord que le tableau des Pellerins est un des plus beaux qu'il je voye, les personnages y sont vivans, & l'on croit ne voir pas moins ce qui se passe dans leur pensée que l'action qu'ils sont au dehors*“ (Perrault, 1688-1697, t. 1, S. 222-223; ähnlich auch t. 1, S. 119).

⁵¹⁶Im Dahl 1964, S. 70.

wurden und nun mehr oder weniger unverbunden nebeneinander stehen⁵¹⁷. Trotz aller Bewunderung für das Bild pflichtet Perrault damit der von Félibien vertretenen Meinung bei, daß Veronese die Einheit der Handlung, die neben der des Ortes und der Zeit unbedingt von einem Kunstwerk zu fordern sei, nicht gewahrt habe.

2.3. Roger de Piles

Neben Charles Perraults Äußerungen zu kunsttheoretischen Fragen übten vor allem die Ansichten des Kunstliebhabers und leidenschaftlichen Vorkämpfers des „*rubenisme*“ Roger de Piles (1635-1709)⁵¹⁸ einen herausragenden Einfluß auf den Streit in der *Académie Royale* aus. Dieser blieb jedoch nicht nur auf den engeren Kreis der Akademie-Mitglieder beschränkt, sondern de Piles prägte durch seine verschiedenen kunsttheoretischen Schriften auch den Geschmack eines breiteren gebildeten Publikums⁵¹⁹. Auch nach dem Ende des Akademie-Streites blieb das allgemeine Interesse an de Piles' Ansichten zur Kunst erhalten, die von ihm seit 1699 abgehaltenen Akademie-Sitzungen stießen auf große Aufmerksamkeit⁵²⁰, und seine Vorstellungen von der idealen Gestaltung eines Bildes, das sich sowohl durch eine korrekte Zeichnung, als auch durch ein gutes Kolorit auszeichnen sollte, fanden in der *Académie* und in den kunstinteressierten Pariser Kreisen allgemeine Zustimmung⁵²¹. Für den Versuch, das Urteil über die Malerei Paolo Veroneses in der französischen Kunstöffentlichkeit um 1700 zu erfassen, sind daher die Stellungnahmen, die de Piles zum *œuvre* des venezianischen Meisters abgegeben hat, von besonderer Bedeutung.

Obwohl de Piles den Stil Veroneses deutlich weniger schätzte als denjenigen anderer Künstler, äußerte er sich doch verschiedentlich zur Kunst des Caliari-Kreises. Dabei wird zunächst durchaus eine generelle Anerkennung deutlich, wenn de Piles z.B. über Veronese schreibt „*son talent étoit merveilleux, il travailloit facilement, & son Génie luy auroit fait produire toûjours*

⁵¹⁷“*Tous les personnages sont à la vérité dans la mesme chambre, mais ils y sont aussi peu ensemble que s'ils estoient en des lieux separez: Icy est nostre Seigneur qui rompt le pain au milieu des deux Disciples, là sont des Venitiens et des Venitiennes qui n'ont presque aucune attention au mystere dont il s'agit; es dans le milieu sont des petits enfans qui badinent avec un gros chien. [...] Et il n'y a que la seul volonté du Peintre qui les ait fait trouver dans le mesme lieu.*” (Perrault, 1688-1697, t. 1, S. 222-225).

⁵¹⁸De Piles stellt das Musterbeispiel des gebildeten *connoisseur* des späten 17. Jahrhunderts dar. Ausgestattet mit umfassenden Kenntnissen der Kunst, Literatur und Geschichte und wie die meisten Historiker seiner Zeit geprägt von Eklektizismus und Liberalismus zugleich, vertrat er im Prinzip den Ansatz eines Reformers, nicht eines Revolutionärs und stimmte in einer Reihe von Punkten durchaus mit der akademischen Doktrin Lebruns überein. (Fontaine 1970, S. 120-134). Vgl. zur de Piles' kunsttheoretischen Ansichten insgesamt Teyssèdre 1964; Fontaine 1970, S. 120-156; Puttfarken 1985, insbes. S. 38-57; Imdahl 1987, S. 55-65.

⁵¹⁹De Piles beeinflusste nicht nur die Kunststicht einzelner bedeutender Sammler, wie etwa Pierre Crozats, seine Publikationen wurden auch wiederholt aufgelegt und von den Kunstautoren nachfolgender Generationen bis hin zu Jean-Baptiste Boyer d'Argens und zum Kreis der Encyklopädisten um Diderot immer wieder zitiert. (Vgl. zur Bedeutung de Piles' allgemein Fontaine 1970, S. 152).

⁵²⁰Teyssèdre 1965, S. 511-512.

⁵²¹Teyssèdre 1965, S. 466.

de belles choses”⁵²². Auch die Äußerung, Veronese sei “*fort attaché à la Nature*”⁵²³, ist angesichts der Überzeugung de Piles’, daß die Nachahmung der Natur oberstes Gebot der Malerei sei⁵²⁴, als Anerkennung für den venezianischen Meister zu werten.

Sobald de Piles genauer auf die Arbeiten Veroneses eingeht, beschäftigt er sich (ganz im Sinne des “*rubenisme*”) vor allem mit dessen besonderer Fähigkeit, in einem Bild farbliche Harmonie zu gestalten⁵²⁵. So heißt es etwa im “*Abrégé de la vie des peintres*” aus dem Jahr 1699, Veronese gebe “*dans le général de ses Couleurs un accord admirable, principalement dans ses Draperies, auxquelles il a donné un brillant, une variété & une magnificence qui luy sont singulières*”⁵²⁶. Auch im “*Cours de peinture par principes*” von 1708 wird betont, daß die Werke Veroneses als besonders vorbildhaft für die Farbgestaltung eines Bildes gelten können⁵²⁷. Wiederholt wird in diesen Jahren von de Piles - wie auch von der *Académie* - betont, daß eine Harmonie im Zusammenklang der Farben eines Gemäldes unerlässlich sei⁵²⁸. De Piles versteht darunter, daß sich die Farbgebung in den verschiedenen Partien eines Bildes und auch die verwendeten Lokalfarben einem in der gesamten Darstellung dominierenden Farbton unterordnen sollten, so daß eine “*einheitliche Vielfalt*”⁵²⁹ zwischen den verschiedenen Bildteilen erzeugt wird. Gerade in diesem Zusammenhang weist er immer wieder auf die Vorbildhaftigkeit der Malerei Veroneses hin⁵³⁰.

Daß die Werke Veroneses jedoch bei allem Lob keine wirklich ungeteilte Zustimmung finden, zeigen diejenigen Passagen in den Schriften de Piles’, in denen er sich über mehrere Maler im Vergleich äußert. Denn obwohl Veroneses Farbkompositionen Anerkennung gezollt wird, kritisiert de Piles den Venezianer doch, wenn er schreibt, daß seinen Farben die Qualität

⁵²²De Piles 1699/1, S. 278.

⁵²³De Piles 1699/1, S. 276.

⁵²⁴So definiert de Piles etwa in seiner Schrift “*Éléments de peinture pratique*”, die Malerei als eine Kunst “*qui, par le moyen du dessein & de la couleur, imite sur une superficie plate, tous les objets visibles.*” (De Piles 1776, S. 251-252; vgl. auch de Piles 1677/2, S. 4; weitere Beispiele bei Fontaine 1970, S. 135-40; vgl. auch Imdahl 1987, S. 56-58).

⁵²⁵Bereits 1677 hatte de Piles in seinen “*Conversations sur la peinture*” - obwohl er sich hier vornehmlich mit der Kunst Peter Paul Rubens’ beschäftigte - die besondere Bedeutung der venezianischen Malerei für die Gestaltung des Kolorits herausgestellt. (De Piles 1677/1, S. 66).

⁵²⁶De Piles 1699/1, S. 282.

⁵²⁷De Piles 1708, S. 194 und S. 356.

⁵²⁸So bemerkt de Piles z.B. in den “*Éléments de peinture pratique*” (zum ersten Mal veröffentlicht 1684), daß durch die harmonische Verteilung der Farben auf einem Gemälde der gleiche Eindruck für die Augen erzeugt werden könne, wie ihn die Musik den Ohren bereite. (De Piles 1776, S. 361; vgl. auch Teyssèdre 1965, S. 498; Imdahl 1987, S. 61-63).

⁵²⁹Vgl. de Piles 1708, S. 355.

⁵³⁰De Piles führt dazu aus: “*La mélange de certaines couleurs qui en diminue la force, ou qui les met en harmonie avec d’autres, leur donne le nom de Paul Veronese s’y est si heureusement attaché qu’il peut servir d’un bon modèle en cette partie.*” (De Piles 1708, S. 356). Als besonders gelungenes Beispiel dafür nennt er Veroneses “*Nozze di Cana*” (1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 149; **Abb. 93**), “*où l’on voit plusieurs blancs et plusieurs jaunes renfermés harmonieusement.*” (De Piles 1708, S. 355).

derjenigen Tizians⁵³¹ und die Kraft derjenigen Tintoretts⁵³² fehle, und daß Veronese die Kunst des „*Clair-Obscur*“ nie verstanden habe⁵³³. Noch offenkundiger wird die kritische Einstellung Veronese gegenüber, wenn de Piles sich Fragen der Komposition zuwendet. So gesteht er in der „*Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*“ von 1681 dem venezianischen Meister zwar durchaus die Fähigkeit zu, seine Darstellungen mit Leichtigkeit zu gestalten, äußert aber zugleich die Kritik, Veronese habe nicht die rechte Fähigkeit besessen, seine Personengruppen zu arrangieren⁵³⁴. In der Kunst der Komposition wird Veronese nach de Piles' Meinung deutlich von Raffael überragt, weil dieser nicht nur leicht, sondern auch voller kluger Überlegung komponiere, und von Rubens, bei dem sich die ideale Verbindung von Lebendigkeit (d.h. auch Leichtigkeit), Klugheit und Gelehrsamkeit finde⁵³⁵.

Vor allem in der relativ kritischen Haltung, die Roger de Piles in seinen vor 1700 entstandenen Schriften gegenüber Veroneses Art der Komposition einnimmt, wird die Nähe seiner Kunstauffassung zur akademischen Doktrin des 17. Jahrhunderts spürbar. So heißt es zwar im „*Abregé de la vie des peintres*“ aus dem Jahr 1699 über Veronese: „*Son talent étoit pour les grandes Ordonnances, il les remplissoit agréablement. Il y mettoit beaucoup d'Esprit, de vérité, & de mouvement.*“ Unmittelbar im Anschluß daran kritisiert de Piles jedoch, daß in Veroneses Bildern „*le choix des objets n'en étoit pas judicieux.*“⁵³⁶ Er begründet dieses Urteil damit, daß Veronese „*faisoit entrer dans sa Composition tout ce que son Imagination lui fournoissoit de grand, de surprenant, de nouveua, & d'extraordinaire; & enfin il songeoit plutôt à orner la scène de son Tableau, qu'à le rendre convenable aux tems, aux coûtures, & aux lieux*“⁵³⁷. In ihrer Grundausrichtung entspricht diese Argumentation letztendlich genau der Kritik André Félibiens, nach der Veroneses Gemälden die historische Genauigkeit und damit verbunden die künstlerische Ernsthaftigkeit fehle.

⁵³¹Vgl. de Piles 1699/1, S. 267.

⁵³²Vgl. De Piles 1699/1, S. 276 und S. 282. Der Eindruck, daß de Piles auch in bezug auf das Kolorit Veronese weniger schätzt als andere Meister der Vergangenheit, wird weiterhin durch die Tatsache bestätigt, daß er ihn im „*Dialogue sur le coloris*“ nicht erwähnt. Dagegen nennt er hier als diejenigen Künstler, die seiner Ansicht nach die Regeln des richtigen Kolorits beherrschen, Giorgione, Tizian, Rubens und van Dyck. (Vgl. de Piles 1699/2, S. 45).

⁵³³Unter „*Clair-Obscur*“ versteht de Piles „*l'art de distribuer avantageusement les lumieres & les ombres, non seulement sur les objets particuliers, mais encore sur le general du Tableau*“, und er nennt dies „*le plus puissant moyen de faire valoir les couleurs locales, & toute la composition d'un Tableau*“. Als Künstler, die wegen ihres „*Clair-Obscur*“ zu loben seien, nennt de Piles: Andrea Boscoli, Giorgione, Titan und Rubens. (s. de Piles 1699/2, S. 13; und ders. 1776, S. 357-361). Das negative Urteil über Veronese findet sich bereits in den „*Conversations sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu'on doit faire des Tableaux*“ aus dem Jahr 1677 (s. Teyssèdre 1965, S. 324) und wird im „*Abregé de la vie des peintres*“ wieder aufgegriffen (de Piles 1699/1, S. 281). Interessanterweise steht De Piles' Ansicht hier in auffälligem Widerspruch zur Meinung Jean Nocrets, der gerade das „*Clair-Obscur*“ bei Veronese besonders gerühmt hatte. (s.o.)

⁵³⁴s. z.B. de Piles 1699/1, S. 280; vgl. dazu auch Fontaine 1970, S. 127 und 323.

⁵³⁵Wörtlich heißt es: „*Paul Véronèse imaginoit facilement, Raphael [...] imaginoit prudenment, et Rubens imaginoit vivement, prudenment et savamment.*“ (Vgl. de Piles' „*Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*“, Paris 1681, S. 40-41.; zit. nach Teyssèdre 1965, S. 322).

⁵³⁶De Piles 1699/1, S. 279.

⁵³⁷De Piles 1699/1, S. 279.

Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mildert sich in de Piles' Texten die kritische Einstellung gegenüber Veronese. Es kommt nun generell zu einer höheren Wertschätzung der italienischen Malerei und damit verbunden zu einer weniger ausgeprägten Vorliebe für die flämische Schule. Die venezianische Kunst (und insbesondere Tizian⁵³⁸) steht nun im Zentrum des Interesses und findet de Piles' höchsten Beifall. Verbunden mit dieser Gesamtentwicklung ist auch eine Aufwertung der Malerei Veroneses zu beobachten, wie etwa die Bemerkungen im "*Cours de peinture*" von 1708 erkennen lassen, in denen Veronese durchgehend positiver beurteilt wird⁵³⁹.

Jedoch zeigt die Tabelle, die diesem Traktat zur Bewertung der Kunst verschiedener Maler beigegeben ist, daß de Piles' auch jetzt seine alten Vorbehalte doch bis zu einem gewissen Grad beibehalten hat⁵⁴⁰. In dieser Tabelle wird die Kunst eines jeden Malers in den vier Kategorien 'Komposition', 'Zeichnung', 'Farbgebung' und 'Ausdruck' nach einem Punktesystem mit einer Punktzahl von 0 bis 18 bewertet. Veronese erhält dabei für seine Kompositionskunst 15 Punkte, d.h. ebensoviel wie van Dyck und die Carracci, mehr als Tizian und nur 3 Punkte weniger als Rubens. Die zeichnerische Komponente in seinen Gemälden stuft de Piles dagegen relativ niedrig ein: mit 10 Punkten steht Veronese hier auf einem der letzten Plätze, während Rubens 13, Tizian 15 und die Carracci 17 Punkte erhalten. Erwartungsgemäß hoch ist die Punktzahl in der Kategorie "*Coloris*", dennoch plazieren die vergebenen 16 Punkte Veronese nur in die dritthöchste Gruppe. De Piles schätzt das Kolorit Tizians und Giorgiones mit 18 Punkten eindeutig höher, und auch die flämischen Meister Rubens und van Dyck werden mit 17 Punkten besser beurteilt als Veronese. Endgültig negativ wird die Beurteilung schließlich unter dem Aspekt des 'Ausdrucks'. Denn hier erhält Veronese nur 3 Punkte, und steht damit am unteren Ende der Skala, obwohl immerhin nicht an letzter Stelle. In Hinsicht auf die Ausdruckskraft ihrer Darstellungen schätzt de Piles vor allem Rubens, Dominichino und Raffael, die hier die höchsten Wertungen unter allen Malern erhalten⁵⁴¹. Betrachtet man die gesamte Punktzahl, die de Piles den einzelnen Malern zuteilt, so wird deutlich, daß er Veroneses Kunst trotz allen Lobes insgesamt für eher zweitrangig zu halten scheint: mit einer Gesamtzahl von 44 Punkten wird Veronese etwa auf eine Stufe mit den Malern Francesco Albani, Giovanni Antonio Pordenone und David Teniers gestellt. (Interessanterweise widerspricht diese Einordnung der Schlußbemerkung de Piles' über Veronese im "*Abrégé de la vie des peintres*". Denn dort heißt es, Veronese sei insgesamt in den Rang eines Malers "*du premier Ordre*" einzustufen und seine Darstellung der "*Nozze de Cana*" im Konvent von San Giorgio Maggiore (**Abb. 93**)⁵⁴² sei "*non seulement le Triomphe de Paul Véronèse, mais [...] le Triomphe de la Peinture*"⁵⁴³.) Deutlich

⁵³⁸Vgl. zu de Piles' Hochschätzung Tizians insbesondere das entsprechende Kapitel im "*Abregé de la vie des peintres*" (de Piles 1699/1, S. 259-269). Resümierend heißt es hier: "*Au reste, si les Peintres de l'Ecole Romaine ont surpassé le Titien en vivacité de Génie dans les grandes Compositions & dans le goût du Dessin, personne ne lui dispute l'excellence du Coloris; & il a toujours été en cela la Boussole des véritables Peintres*". (Ebda. S. 269).

⁵³⁹De Piles 1708, S. 34 et passim; vgl. dazu auch Teyssèdre 1965, S. 498.

⁵⁴⁰Vgl. zum Folgenden de Piles 1708, S. 493 ff. (ohne Pag.)

⁵⁴¹Es ist besonders bemerkenswert, daß de Piles' Meinung hier der von Jean Noret 1667 geäußerten Ansicht diametral entgegensteht. Denn dieser hatte ja gerade den großartigen Ausdruck bei Veroneses "*Cena in Emmaus*" so besonders herausgestellt. (s.o.)

⁵⁴²1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149.

⁵⁴³De Piles 1699/1, S. 283.

vor der Gruppe, der Veronese hier zugeordnet, rangieren in de Piles' Bewertung Rubens und Raffael als die am höchsten eingestuften Maler mit jeweils 65 Punkten. Ihnen folgen Rembrandt, van Dyck, Tizian, Correggio, Le Brun und die Carracci⁵⁴⁴. Auch Andrea del Sarto, Giulio Romano, Leonardo da Vinci, Tintoretto und Primaticcio, sowie Taddeo Zuccaro erhalten eine höhere Punktzahl als Veronese⁵⁴⁵.

Insgesamt läßt sich allen Texten entnehmen, daß Roger de Piles Paolo Veronese zwar durchaus schätzte, daß aber die meisten seiner positiven Äußerungen über Veronese auf die Farbgebung oder auf Veroneses Festszenen beschränkt bleiben und davon abgesehen stets eine gewisse Reserviertheit gegenüber den Arbeiten des venezianischen Meisters gewahrt wird. Anders als im Falle Tizians, Giorgiones, der Carracci oder Rubens' entwickelte de Piles offenbar keine persönliche Affinität zur Kunst Veroneses⁵⁴⁶. Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, ob und inwieweit die in de Piles' Schriften vertretene Einstellung zu Veronese von Pierre Crozat angeregt und beeinflußt gewesen sein könnte. Denn es bestand eine enge freundschaftliche Beziehung zwischen de Piles und dem Bankier, der seinerseits eine offene Vorliebe für die Kunst Veroneses bekundete⁵⁴⁷, und es ist auffällig, daß Veronese in de Piles' Publikationen anscheinend erst seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ausführlicher berücksichtigt wird, als der Kontakt zwischen de Piles und Crozat enger wurde. Im "*Dialogue sur le coloris*" dagegen, der 1673 zum ersten Mal veröffentlicht wurde, oder in den "*Conversations sur la connaissance de la peinture*" aus dem Jahr 1677 erscheint Veroneses Name noch überhaupt nicht. So wäre es nicht auszuschließen, daß sich in de Piles' Stellungnahmen zu Veronese der Einfluß Crozats niederschlägt, wodurch vielleicht auch die etwas zwiespältige Einstellung gegenüber dem venezianischen Meister erklärt werden könnte⁵⁴⁸.

2.4. Bernard Dupuy du Grez

Um zu beleuchten, wie sich die Einstellung gegenüber Veronese in einer etwas beiteren

⁵⁴⁴Mit 53 bis 58 Punkten.

⁵⁴⁵Mit 45 bis 50 Punkten.

⁵⁴⁶Vgl. dazu z.B. die verschiedenen Bemerkungen zu den einzelnen Malern im "*Abregé de la vie des peintres*", 1699. Den Eindruck der Reserviertheit gegenüber Veronese bestätigt auch die Betrachtung des Nachlasses von Roger de Piles. Denn in den Inventaren, die etwa 1.500 Stiche, 1.000 Zeichnungen und verschiedene Gemälde auflisten, wird kein Werk von der Hand Veroneses erwähnt. Ganz offensichtlich lag das Schwergewicht dieser Sammlung, und damit der persönlichen Vorliebe des Besitzers, bei den Arbeiten der flämischen und der Bologneser Malerei. So werden z.B. 33 Zeichnungen aus der Carracci-Werkstatt aufgeführt, sowie verschiedene Skizzen Correggios, und 100 flämische Zeichnungen. (Vgl. dazu Teyssèdre 1965, S. 517-518, Anm. 3 und Anm. 4.)

⁵⁴⁷De Piles gehörte zum engeren Kreis um Crozat und wurde in seinen letzten Lebensjahren von diesem durch eine regelmäßige Pension unterstützt. (Teyssèdre 1965, S. 519 und Anm. 3; mit Quellen; zum Verhältnis de Piles' zu Crozat allgemein s. Stufmann 1964, S. 16-17 und S. 36-37; sowie Crow 1986, S. 11).

⁵⁴⁸Zusätzlich gestützt wird diese Vermutung dadurch, daß sich fast alle Äußerungen, in denen de Piles Veronese nicht wegen seines Kolorits, sondern auch in Hinsicht auf Komposition und Naturnähe lobt, auf die große Darstellung der "Hochzeit zu Kana" aus dem Benediktiner-Konvent von San Giorgio Maggiore (1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149; **Abb. 93**). beziehen, ein Bild das Crozat sehr geschätzt haben muß. Denn im Vestibül des Pariser *palais*, das der Bankier in der *rue de Richelieu* für sich erbauen ließ, hing - geradezu programmatisch - eine großformatige Kopie dieses Gemäldes, mit der Crozat jeden Eintretenden unmittelbar auf den von ihm bevorzugten Künstler hinwies. (Vgl. Stufmann 1968, S. 80, Kat.-Nr. 180).

Öffentlichkeit gestaltete, erscheint es sinnvoll, auch auf einen Text einzugehen, der - anders als die bisher vorgestellten - nicht im direkten Umkreis der Pariser Akademie entstand und eine weniger profunde Kenntnis der verschiedenen Kunstgegenstände aufweist: den *“Traité sur la peinture”* des Toulouser Advokaten Bernard Dupuy du Grez (1640-1720) aus dem Jahr 1699. Er ist für die gesamte Situation am Ende des 17. Jahrhunderts recht typisch, und es ist bezeichnend, daß sich hier die Auswirkungen des Akademiestreits sehr lebendig widerspiegeln. Dabei wird noch immer auf die Ansichten zurückgegriffen, die in den “offiziellen” Stellungnahmen der *Académie* bereits in den späten 1660er Jahren formuliert worden waren⁵⁴⁹.

Dupuy beschäftigt sich zunächst im ersten Teil seiner Abhandlung ausführlich mit der Geschichte der Kunst und widmet Leonardo da Vinci, Raffael, der Bologneser Malerei und Nicolas Poussin, aber auch den nordeuropäischen Schulen bis zum 17. Jahrhundert eigene Abschnitte⁵⁵⁰. Der zweite Teil des Traktats behandelt die Kunst der Zeichnung und gibt Empfehlungen *“quels Maîtres on doit suivre, sans aller à Rome”*⁵⁵¹. Im dritten Abschnitt, der dem Kolorit gewidmet ist, geht Dupuy auch auf die Kunst Veroneses ein. Obwohl er zunächst bei der Erörterung der Bedeutung der Farbe und ihrer Bedeutung für die Malerei zu dem Schluß kommt, daß die Fähigkeit zur Gestaltung eines schönen *“coloris”* mehr als allen Malern Tizian zu eigen sei⁵⁵², wendet er sich danach doch eigens noch einmal Veronese zu. Dieser wird als *“un grand prodige, tant par le Dessein, que pour l’emploi des couleurs”* bezeichnet, der mit jedem seiner Bilder ein Meisterwerk geschaffen habe⁵⁵³. Da Dupuy die Werke Veroneses offenbar kaum aus eigener Anschauung kannte⁵⁵⁴, bleiben seine Ausführungen aber insgesamt sehr allgemein, und Veronese wird auch hier vor allem wegen seiner Kunst des Kolorits gerühmt. Seine Arbeiten werden in Dupuys Text fast ausschließlich als Beispiele für eine besonders raffinierte und harmonische Farbgebung angeführt. Auf Besonderheiten des Ausdrucks und oder der Komposition wird dagegen nicht eingegangen⁵⁵⁵.

Trotz seiner Epigonenhaftigkeit stellt der Text Dupuys ein aufschlußreiches Zeugnis für die generelle Beurteilung und Einschätzung Veroneses am Ende des 17. Jahrhunderts dar und zeigt zugleich die Stereotypen auf, die die Meinungen über die Kunst Veroneses im Kreis der französischen Kunstautoren, -theoretiker und -kenner zu dieser Zeit bestimmten.

⁵⁴⁹Vgl. Teyssèdre 1965, S. 409-416.

⁵⁵⁰Dupuy 1699, *“Suplement [sic !] à la premiere dissertation”*, S.66-83.

⁵⁵¹Dupuy 1699, S. 109-110; vgl. dazu auch Fontaine 1970, S. 91-93.

⁵⁵²Dupuy 1699, S. 205.

⁵⁵³Dupuy 1699, S. 206.

⁵⁵⁴Darauf deutet der gesamte Tenor des Abschnittes über Veronese hin, sowie das ausführliche Fremdzitat, das Dupuy in seinen Text über die Gemälde Veroneses integriert (Dupuy 1699, S. 206).

⁵⁵⁵Vgl. Dupuy 1699, S. 206-207, wo der Autor auf die Bedeutung Veroneses für Simon Vouet eingeht.

3. Unter dem Einfluß der Mäzene - Die französischen Kunsttheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts

Nachdem es innerhalb der *Académie Royale* zu einer Harmonisierung zwischen den verschiedenen Positionen zur Frage der Farbgestaltung in der Malerei gekommen war⁵⁵⁶, wurden auf der Grundlage der von den „*rubenistes*“ entwickelten Kriterien die Ansätze zur Beurteilung von Malerei weiter entwickelt. Dabei behielten vor allem die Vorstellungen Roger de Piles' nach wie vor einen bedeutenden Einfluß und prägten bis weit in das 18. Jahrhundert hinein die Sicht der französischen Kunsttheorie - auch in Hinsicht auf ihr Urteil über die Kunst Veroneses.

3.1. Antoine Coypel

Relativ deutlich ist dieses Fortführen der Vorstellungen aus den Jahren um 1700 z.B. an den Äußerungen Antoine Coypels (1661-1722) ablesbar, der von 1714 bis zu seinem Tod den Posten des *directeur* der *Académie Royale* bekleidete und 1716 zum *premier peintre du roi* ernannt wurde⁵⁵⁷. In beiden Positionen konnte Coypel einen maßgeblichen Einfluß auf den Kunstgeschmack im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ausüben⁵⁵⁸. Eine Reihe der Vorstellungen, die er in einigen seiner sehr erfolgreichen *conférences* in den Jahren 1712 und 1714 in der Akademie vortrug, war durchaus neuartig und spiegelt ganz und gar die Kunstsicht, die die Entwicklung der Malerei des französischen Rokoko ermöglichen sollte. Dies gilt im besonderen für Coypels Ansichten über die Vorbilder, an denen sich die zeitgenössische Kunst orientieren sollte. Denn er bemerkt, „*que les ouvrages n'auroient pas besoin de l'antiquité pour les rendre estimables*“⁵⁵⁹.

Gleichzeitig reflektieren diese Ausführungen aber auch immer wieder die Vorstellungen, die von den Kunsttheoretikern des ausgehenden 17. Jahrhunderts entwickelt worden waren. Dabei ist auch bei Coypel die Tendenz zu einer ausgleichenden Haltung gegenüber *dessein* und *coloris* zu beobachten, die seit etwa 1706 die Stimmung unter den Akademie-Mitgliedern generell kennzeichnet⁵⁶⁰. So betont er einerseits die Bedeutung der Zeichnung für die Malerei⁵⁶¹, verfaßt aber andererseits auch Abhandlungen zu Themen der Farbtheorie⁵⁶². Auch in seinen Äußerungen über Veronese folgt Coypel ganz den bereits zuvor entwickelten Vorstellungen. So wird

⁵⁵⁶Vgl. zur Situation am Ende des Akademiestreites Teyssèdre 1965, S. 536.

⁵⁵⁷Vgl. zu Coypels Biographie und Kunst Garnier 1989; zu seinen kunsttheoretischen Schriften Schille 1996; zu Coypels eigener künstlerischer Rezeption der Malerei Veroneses s.u.

⁵⁵⁸In seiner eigenen Malerei war Coypel ein offener Anhänger der „*rubenistes*“ und bevorzugte dementsprechend unter den Meistern der Vergangenheit besonders Rubens und van Dyck, aber auch Tizian. (s. Coypel 1721, S. 124-126; vgl. dazu auch Schille 1996, S. 143 et passim).

⁵⁵⁹Montaignon 1875-1882, vol. 4, S. 182.

⁵⁶⁰So behandelt etwa Roger de Piles in seinen Akademie-Vorträgen der Jahre 1699-1706 zunächst vor allem koloristische Themen (z.B. am 5.6. und 3.7.1700), wendet sich aber später auch Fragen der Zeichnung zu (am 7.8.1706). (Montaignon 1875-1882, vol. 3, S. 268 et passim, vol. 4, S. 5 et passim).

⁵⁶¹Z.B. spricht er in der *conférence* vom 2.6.1714 über die Bedeutung der Zeichnung in der Malerei, obwohl seine eigene Kunst vor allem durch ihre Farbwirkungen erfolgreich war. (Montaignon 1875-1882, vol. 4, S. 182).

⁵⁶²Z.B. in der Akademie-Sitzung vom 8.7. 1713. (s. Montaignon 1875-1882, vol. 4, S. 168).

Veroneses Malerei auch von ihm fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt *coloris* gesehen, und Coypel nimmt wie Roger de Piles eine zugleich Anerkennung wie Kritik enthaltende Position dieser Kunst gegenüber ein. So schreibt er zwar, Veronese sei „*inimitable*“ in Bezug auf die Harmonie der Farben⁵⁶³, insgesamt gibt er jedoch dem Kolorit Correggios, Tizians und Giorgiones eindeutig den Vorzug⁵⁶⁴. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine neuartige kritische Anmerkung zu Veroneses Farben, die zuvor von französischen Kunsttheoretikern noch nicht geäußert wurde. Denn die Art, wie auf verschiedenen Gemälden der Caliori-Werkstatt die gleißende Oberfläche der Seidenstoffe wiedergegeben werden, entsprach offenbar Coypels Geschmack nur wenig. So schreibt er: „*s’il [d.i. Paolo Veronese] n’avoit pas tant bigarré ses figures, ce qui en ôte la forme et le repos, défaut où ne sont pas tombez Rubens et Vandeick.*“⁵⁶⁵ Vielleicht kann diese Kritik Coypels als Reaktion auf das etwa gleichzeitig zu beobachtende Interesse venezianischer und französischer Maler (wie Sebastiano Ricci und Jean-Antoine Watteau) an der Gestaltung der schillernden Stoffe auf Veroneses Gemälden erklärt werden.

3.2. Pierre-Jean Mariette

Eine besonders wichtige Quelle für jede Untersuchung zum französischen Kunstgeschmack in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bilden die Aufzeichnungen und Veröffentlichungen Pierre-Jean Mariettes (1694-1774). Jedoch muß im Zusammenhang mit den umfangreichen Notizen und Anmerkungen Mariettes, die erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurden⁵⁶⁶, stets berücksichtigt werden, daß viele dieser Texte nur für den privaten Gebrauch verfaßt wurden. Der Einfluß der hier greifbaren Ansichten auf eine breitere Öffentlichkeit dürfte demnach insgesamt bei weitem nicht so groß gewesen sein, wie derjenige anderer Autoren derselben Zeit - z.B. des *abbé du Bos*⁵⁶⁷. Dennoch spielte Mariette im engeren Kunstkreis um Pierre Crozat⁵⁶⁸ und auch im Umfeld der Akademie⁵⁶⁹ eine bedeutende Rolle, so daß seine Ansichten zur Kunst einzelner Maler sicherlich in diesem Rahmen von Wichtigkeit waren und ihre Wirkung zeitigten.

⁵⁶³Coypel 1721, S. 127.

⁵⁶⁴Montaignon 1875-1882, vol. 4, S. 168.

⁵⁶⁵Coypel 1721, S. 127.

⁵⁶⁶*Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Hrsg. von Ph. de Chennevière und Anatole de Montaiglon. T. 1-6. Paris 1851-1860.

⁵⁶⁷Vgl. dazu Fontaine 1970, S. 190.

⁵⁶⁸Mariette hatte durch die Verbindungen seiner im Bereich des Kunsthandels tätigen Familie und durch seine eigenen Reisen nach Wien und durch Italien weitreichende nationale und internationale Kontakte. Vor allem seine enge Beziehung zu Crozat führte zu einer weiteren Verbreitung seiner Ansichten zur Kunst. Denn Mariette wirkte an der Veröffentlichung des von Crozat initiierten Stichwerkes nach bedeutenden Kunstwerken in französischen Sammlungen mit und verfaßte dafür eine Reihe bewertender Texte zu einzelnen Künstlern. (Vgl. Viatte 1967; Saint Girons 1990, S. 291-292).

⁵⁶⁹Daß Mariettes Position auch innerhalb der Akademie durchaus nicht unbedeutend war, zeigt etwa die Tatsache, daß er am 19.12.1750 zum *associé libre* und am 31.10.1767 zum Mitglied der Akademie als *amateur* ernannt wurde. (Saint Girons 1990, S. 292).

Anders als viele seiner Zeitgenossen bewahrte Mariette einen Geschmack für die *grande manière* und schätzte in der Malerei stets die gelehrte Tradition der Vergangenheit und das Wissen um diese⁵⁷⁰. In der von ihm vertretenen Kunstauffassung finden sich zahlreiche Übernahmen der Ansichten Roger de Piles'. In einem Aspekt unterscheidet sich Mariette jedoch grundlegend von seinem einflußreichen Vorgänger - in seiner offenen Bevorzugung der italienischen Kunst gegenüber der flämischen⁵⁷¹.

Obwohl die Notizen Mariettes über Veronese recht ausführlich sind⁵⁷² und zahlreiche Informationen zur Provenienz verschiedenster Werke des venezianischen Meisters enthalten, bieten sie - zumindest was die Gemälde betrifft - nur relativ wenige im eigentlichen Sinne kunstkritische Stellungnahmen. Zumeist werden die Bilder Veroneses und seiner Mitarbeiter in eher allgemein gehaltenen Formulierungen gelobt, wobei Mariette wie seine Vorbilder unter den französischen Kunsttheoretikern sowohl die Kunst der Komposition als auch - und dies in besonderem Maße - die Qualität des Kolorits herausstellt⁵⁷³.

Eine seiner interessantesten Äußerungen über Veronese bezieht sich auf das zeichnerische Werk des venezianischen Künstlers. Es handelt sich dabei um einen Text, der für die Versteigerung der Sammlung Pierre Crozats im Jahr 1741 verfaßt und im Auktionskatalog publiziert wurde⁵⁷⁴. Dieser Abschnitt ist umso wichtiger, als er eine der ganz wenigen Stellungnahmen zu Veroneses Zeichnungskunst aus dem 18. Jahrhundert darstellt⁵⁷⁵. Mariette betont gleich zu Beginn, daß Veronese anders als die meisten anderen venezianischen Maler in seinem *œuvre* besonderen Wert auf die Gattung der Zeichnung gelegt habe⁵⁷⁶. Er weicht hierin deutlich von der Ansicht Roger de Piles' ab, wenn er betont, der venezianische Meister habe seine Gemälde stets auf der Grundlage vorbereitender Studien und Skizzen entworfen⁵⁷⁷ und hätte insgesamt die Kunst der Zeichnung sehr weit entwickelt⁵⁷⁸. An den Zeichnungen Veroneses schätzt Mariette vor allem

⁵⁷⁰s. Fontaine 1970, S. 188.

⁵⁷¹Fontaine 1970, S. 188.

⁵⁷²Mariette 1966, t. 1, S. 242-251.

⁵⁷³S. dazu u.

⁵⁷⁴Mariette 1741/1, S. 75-76.

⁵⁷⁵Während sich Kunsttheoretiker und *Académie*-Mitglieder des 17. und 18. Jahrhunderts wiederholt mit dem malerischen *œuvre* Veroneses auseinandersetzen, gibt es fast keine Äußerungen zu Veroneses Zeichnungen. Dies dürfte seinen Grund darin haben, daß die Gruppe der Sammler, die sich für Originalgraphiken interessierten, in Frankreich traditionell relativ klein war, wie z.B. Roger de Piles anmerkt (de Piles 1677/2, S. 52). Dennoch wurden von einigen Kunstliebhabern die Zeichnungen Veroneses sehr geschätzt und eine ganze Reihe von ihnen läßt sich in den bedeutenden Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts nachweisen. (s.o.)

⁵⁷⁶Mariette schreibt wörtlich: "*Autant la plupart des peintres venitiens ont paru negliger la partie du Dessain, autant Paul Veronèse s'est-il appliqué à la cultiver. Il n'a presque jamais peint aucun tableau, dont il n'ait fait auparavant un dessein arrêté et très fini, et ce dessein étoit suivi d'études en grand. La difficulté d'opérer a sans doute empêché les autres Vénitiens d'en agir ainsi; au lieu que Paul Veronèse avoit une facilité de dessiner, qui lui faisoit trouver, dans cet exercice, de quoi même s'amuser agréablement.*" (Mariette 1741/1, S. 75).

⁵⁷⁷Vgl. die Beurteilung im Punktesystem Roger de Piles', wo Veronese in der Kategorie "*dessein*" mit 10 Punkten auf einem der letzten Plätze steht, wohingegen Tizian 15 Punkte erhält. (De Piles 1708, nach S. 493).

⁵⁷⁸Mariette 1741/1, S. 75.

die Leichtigkeit und Lieblichkeit der Darstellungen und betont, daß es sich oft um mehr als nur vorbereitende Studien für Gemälde handele, und daß ein großer Teil dieser Blätter als selbständige Kunstwerke eigenen Wertes zu betrachten seien⁵⁷⁹.

Abschließend geht der Text auf Stil und Technik Veroneses ein. Dabei ist es besonders bemerkenswert, daß Mariette bei den Zeichnungen dieselben Qualitäten herausstellt, die andere Autoren bei den Gemälden Veroneses beschrieben hatten. Denn er zeigt sich vor allem von den lavierten und weiß gehöhten *chiaroscuro*-Zeichnungen Veroneses beeindruckt, bei denen die verschiedenen Abstufungen des Lichtes und der Helligkeit in bewundernswerter Weise zur Geltung gebracht wurden⁵⁸⁰. Diese charakteristische Behandlung der Darstellungen bezeichnet er als einmalig und als "*pleine d'intelligence*"⁵⁸¹. Wie sehr es diese Besonderheit der Zeichnungen Veroneses war, die das Urteil Mariettes bestimmte, wird beim Vergleich dieser Bemerkungen mit den Texten über die Zeichenkunst anderer venezianischer Maler (wie Tizian und Domenico Campagnola) und der flämischen Meister Rubens und van Dyck deutlich. Denn hier baut Mariette sein Urteil auf völlig anderen Kriterien auf, etwa auf Aspekten der Genauigkeit und Korrektheit einer Zeichnung, der Qualität der Komposition und der Originalität des Entwurfes⁵⁸². Malerische Elemente in den Zeichnungen dieser Maler finden dagegen keine Erwähnung. Dies bedeutet aber letztendlich, daß Veronese auch von Mariette vor allem als Kolorist geschätzt wird, und daß damit auch in der Beurteilung seines zeichnerischen Werkes für das 18. Jahrhundert die malerischen Komponenten die dominierende Rolle spielen⁵⁸³.

Insgesamt machen Mariettes Äußerungen zweierlei deutlich - auf der einen Seite sind die positiven Bemerkungen, die er in der Regel über Veronese macht, offenbar das Ergebnis einer echten persönlichen Vorliebe, die u.U. in Zusammenhang mit seiner Freundschaft zu Pierre Crozat und seinen Kontakten zu dessen Kunstkreis in Verbindung steht. Auf der anderen Seite bewundert Mariette Veronese zwar vorwiegend als Kolorist, aber er schätzt ihn doch auch wegen seines "*dessein*" und seiner Kompositionen. Damit geht er über die stärker der klassischen Kunsttheorie verpflichtete zwiespältige Haltung Roger de Piles' hinaus und zeigt eine Einstellung, in der die Rezeption der Kunst Veroneses im Kreis um Pierre Crozat ihren Niederschlag gefunden haben dürfte.

⁵⁷⁹Unter anderem heißt es, Veronese habe eine Reihe seiner Zeichnungen "*avec grand soin pour sa propre satisfaction*" angefertigt. (Mariette 1741/1, S. 75).

⁵⁸⁰Wörtlich schreibt Mariette: "*Ce maître dessinait avec la même suavité qu'il peignait. Ses plus beaux desseins sont légèrement lavés sur un trait à la plume très-ferme, et rehaussés de blanc au pinceau sur les jours. Ce blanc qui est merveilleusement bien mis, exprime différentes nuances de clair, qui conduisent par degrés depuis la demie teinte jusqu'à la lumière la plus vive*". (Mariette 1741/1, S. 75-76).

⁵⁸¹Mariette 1741/1, S. 76.

⁵⁸²Vgl. zu Tizian Mariette 1741/1, S. 71; zu Campagnola ebda. S. 73; zu Rubens ebda. S. 97; und zu van Dyck ebda., S. 99.

⁵⁸³Vgl. zum Weiterleben dieser Sicht im 18. Jahrhunderts etwa den 1762 veröffentlichten Text von Dézallier d'Argenville, der eine Reihe derselben Argumente enthält, ohne daß dabei die gleiche Bewunderung für Veronese geäußert wird wie bei Mariette. (Dézallier d'Argenville, 1762, t. 1, S. 266).

3.3. Mariette und DuBois de Saint Gelais - Die Bemerkungen zu Veronese im *Recueil Crozat* und im Katalog der Sammlung Orléans

Für die Ansichten der Zirkel um Pierre Crozat und den *duc d'Orléans*, die für die Entwicklung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts eine Schlüsselstellung eingenommen haben, sind zwei Publikationen besonders aufschlußreich, die sich mit ihren Bemerkungen über einzelne Maler und Kunstwerke an eine größere Öffentlichkeit wenden: das von Pierre Crozat und Pierre-Jean Mariette ab 1729 veröffentlichte Stichwerk sowie der Katalog der Sammlung Orléans, den Louis-François DuBois de Saint Gelais 1727 zusammenstellte.

Der erste Band des *Recueil Crozat*⁵⁸⁴, das herausragende Gemälde aus den bedeutendsten französischen Privatsammlungen in Reproduktionsstichen einem breiteren kunstinteressierten Publikum bekannt machen sollte, wurde in den 1720er Jahren zusammengestellt und 1729 veröffentlicht. Er enthält Stiche nach Zeichnungen und Gemälden römischer Künstler. Der wesentlich später erschienene zweite Band stellt Werke der venezianischen Schule zusammen, die sich in zum großen Teil in Pierre Crozats eigener Sammlung befanden. Die Reproduktionen der einzelnen Kunstwerke wurden mit Angaben zu Größe und Aufbewahrungsort des jeweiligen Bildes versehen, sowie einem Kommentar zu seiner künstlerischen Bedeutung. Für die venezianischen Gemälde wurden diese Texte von Pierre-Jean Mariette verfaßt⁵⁸⁵. In der kurzen biographischen Einleitung, die den Reproduktionen der einzelnen Gemälde vorangestellt ist, wird Veronese zunächst - ganz in der Tradition des Jahrhundertbeginns - als Kolorist gelobt und betont, er habe "*avec une fraîcheur & une vérité qui ne laissent rien à désirer*" gemalt⁵⁸⁶. Der folgende Text geht jedoch in seiner Begeisterung weit über das im 18. Jahrhundert übliche Maß hinaus, wenn es heißt, daß der Reichtum der Kompositionen Veroneses eine Genialität zeige, die diejenige der übrigen venezianischen Maler überrage⁵⁸⁷. Interessant und bezeichnend für die aber in den 1720er Jahren noch immer zwiespältige Haltung der französischen Kunstkritiker gegenüber Veronese ist es, daß dieses Lob fast unmittelbar im Abschluß daran wieder relativiert wird, wenn Mariette betont, daß Veronese in fast allen seinen Darstellungen gegen die Regeln der Kompositionskunst verstoßen habe und "*le mal qui en résultoit ne pouvoit être excusé par l'avantage que l'Art en retiroit, quelque grand qu'il fût.*"⁵⁸⁸

Bei der Auswahl der einzelnen Werke Veroneses, die im *Recueil Crozat* abgebildet wurden, liegt das Schwergewicht nicht, wie zu erwarten wäre, bei den großen Festszenen oder den religiösen Darstellungen, die den Hauptteil der in Frankreich im 18. Jahrhundert vorhandenen Gemälde des venezianischen Meisters ausmachten. Vielmehr werden - und dies ist bezeichnend für den Geschmack des Kreises um den Regenten und Crozat - vorwiegend allegorische Liebes-

⁵⁸⁴Zum *Recueil Crozat* allgemein s. Haskell 1993.

⁵⁸⁵Obwohl die Kommentare des zweiten Bandes erst 1742 publiziert wurden, dürften sie doch (angesichts der Beziehung Mariettes zu Crozat) im wesentlichen die Ansichten reflektieren, die bereits früher im Kreis um Crozat dominierten. (Vgl. Haskell 1993, S. 64).

⁵⁸⁶*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 63.

⁵⁸⁷Mariette schreibt wörtlich: "[...] *en quoi il est assurément supérieur à tous les autres Peintres de la même Ecole, c'est dans la richesse de ses ordonnances, qui montrent la plus grande fécondité de génie. Le même sujet qui repasse plusieurs fois entre ses mains, reparoit toujours avec des nouvelles graces & de nouveaux embellissemens.*" (*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 64).

⁵⁸⁸*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 64.

Szenen reproduziert. In den Kommentaren wird vor allem die Schönheit der Frauen in Veroneses Bildern betont, die interessanterweise mit derjenigen bei Correggio und Parmigianino verglichen und als diesen ebenbürtig eingestuft wird⁵⁸⁹. Weiterhin hebt Mariette, wie durchgehend alle Autoren des frühen 18. Jahrhunderts, besonders die Schönheit des Kolorits bei Veronese hervor⁵⁹⁰, stimmt also ganz mit den gängigen Ansichten seiner Zeit überein. In zwei Kategorien jedoch bringt er neue Argumente vor. Zunächst betrifft dies den Bereich der Komposition. Denn - anders als die meisten seiner Zeitgenossen - erläutert Mariette Veroneses Fähigkeiten in diesem Bereich nicht am Beispiel der großen Festszenen, sondern an den vier Liebesallegorien, die sich im Besitz des *duc d'Orléans* befanden (**Abb. 9 und 10**)⁵⁹¹. An ihnen lobt er die durchdachte Konzeption sowie die gelungene Perspektive und widerspricht damit einigen der wichtigsten Kritikpunkte an Veronese, die die Theoretiker des 17. Jahrhunderts geäußert hatten⁵⁹². Schließlich stellt der Text die Lebendigkeit des Pinselstrichs in den Arbeiten des venezianischen Meisters heraus, die er "*fort spirituelle*" nennt⁵⁹³, und auch darin führt Mariette ein Kriterium ein, das nur in den wenigsten Äußerungen seiner Zeitgenossen berücksichtigt wurde. Andere, gängigere Aspekte, wie die Eleganz der Draperien, die Schönheit der Portraits und die Gestaltung großer Festszenen, werden dagegen nicht berücksichtigt, vielleicht, weil der *Recueil* sich an einen Kreis von Lesern wandte, bei denen eine kunsttheoretische Vorbildung vorausgesetzt werden konnte.

Anders als der *Recueil Crozat* verzichtet der Katalog der Sammlung Orléans, den DuBois de Saint Gelais 1727 (also noch kurz vor dem ersten Band des *Recueil Crozat*) veröffentlichte, auf Beurteilungen einzelner Gemälde. Dies geschah, wie der Autor im Vorwort ausdrücklich betont, "*pour laisser à chacun la liberté de juger selon l'impression que lui fait un Tableau.*"⁵⁹⁴ Stattdessen bietet der Text in lexikonartig zusammengefaßten kurzen Artikeln einleitende Bemerkungen zu Leben und Werk der verschiedenen Maler. Diese Einträge bieten eine recht repräsentative Zusammenfassung der bis in die 1720er Jahre besonders häufig publizierten und damit wohl relativ weit verbreiteten Ansichten über die verschiedenen Künstler, wobei DuBois - ebenso wie Mariette - noch immer stark von den Publikationen Roger de Piles beeinflusst bleibt⁵⁹⁵.

⁵⁸⁹Vgl. z.B. die Anmerkungen zu Veroneses Bild "*Venere e Marte legati da Amore*" (um 1578-1580; New York, Metropolitan Museum of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265; **Abb. 27**), zu dem es heißt: "*La figure de femme surtout a les graces du Corregge, & ce tour flexible que le Parmesan a si bien sçu donner à ses figures.*" (*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 66; s. auch die Anmerkungen zu "*Il Rispetto*" ebda., S. 67).

⁵⁹⁰Vgl. etwa die Äußerung zu einer Gruppe von Gemälden Veroneses im Besitz des *duc d'Orléans*. (*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 66).

⁵⁹¹"*Rispetto*", "*Infedeltà*", "*Disinganno*" und "*Unione felice*" (Um 1576-78; London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 247-250).

⁵⁹²Im Text heißt es wörtlich: "*Il paroît beaucoup de génie dans l'ordonnance de ces quatre Tableaux; ils ont été faits suivant toutes les apparences pour un plafond, & l'art de la Perspective y est très-bien observé.*" (*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 67).

⁵⁹³*Recueil Crozat*, t. 2, 1742, S. 65.

⁵⁹⁴DuBois de Saint Gelais 1727, S. VIII-IX.

⁵⁹⁵So wurde z.B. die Ansicht über Veroneses Kolorit, die dem übrigen Text vorangestellt ist "*il paroît plus de force dans ceux du Tintoret, & plus de grace dans ceux de Paul Véronese*" unmittelbar von de Piles übernommen. (DuBois de Saint Gelais 1727, S. 366; vgl. De Piles 1699/1, S. 276 und S. 282).

Anders als im *Recueil Crozat* wird Veronese in diesem Text wieder in erster Linie als der Maler großer, figurenreicher Szenen gewürdigt, der prachtvoll und dekorativ zu gestellten weiß. So heißt es: *“Son talent étoit pour les grandes Ordonnances où il mettoit beaucoup d’esprit, de vérité & de mouvement, faisant tout ce que son imagination lui présentait d’élevé, de surprenant, de nouveau & d’extraordinaire”*⁵⁹⁶. Jedoch wird ihm zugleich vorgeworfen, er habe sich zu sehr auf die äußere Schönheit der Darstellungen konzentriert. Aus diesem Grund werde in seinen Werken gegen das - hier noch immer unangefochten akzeptierte - Ideal historischer Korrektheit verstoßen und die Einheit der Darstellung nicht gewahrt, wodurch eine gewisse Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit in den Kompositionen des venezianischen Meisters bedingt sei⁵⁹⁷. Offen gelobt und geschätzt wird jedoch die Wahrhaftigkeit der Portraits und die Eleganz der Frauendarstellungen Veroneses⁵⁹⁸ sowie seine Architekturhintergründe⁵⁹⁹. Schließlich legt der Verfasser - wie fast alle Autoren seit dem späten 17. Jahrhundert - einen besonderen Akzent auf die Schönheit des Kolorits und der Oberflächenbehandlung bei Veronese, wenn er etwa schreibt: *“Il a très-bien entendu les Couleurs locales. Ses Cielles sont merveilleux & ses Draperies ont un brillant, une variété & une magnificence qui lui sont particulières.[...] Enfin il a eu assez de parties pour être placé parmi les Peintres du premier rang.”*⁶⁰⁰

DuBois de Saint Gelais’ Text ist für die Beurteilung der Situation im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ganz besonders interessant. Denn mit den Aspekten der Festlichkeit in der Gesamtkomposition, der Pracht der Architekturhintergründe, der Eleganz der Gewandwiedergabe und der Schönheit der Figuren, besonders der Frauen, stellt er genau die Elemente in der Kunst Veroneses heraus, die auch von den Künstlern in den Jahren zwischen etwa 1720 und 1750 besonders intensiv rezipiert worden sind⁶⁰¹. Damit wird hier die enge Verflechtung von Kunsttheorie und Kunstpraxis im französischen Kunstleben des 18. Jahrhunderts, auf die zumeist nur Rückschlüsse gezogen werden können, einmal ganz offen greifbar.

⁵⁹⁶DuBois de Saint Gelais 1727, S. 367.

⁵⁹⁷Wörtlich heißt es: *“[...] qu’il songeoit plutôt à orner la Scene du Tableau, qu’ à la rendre convenable, aux tems, aux coutumes & aux lieux: ce qui fait qu’il s’est plus attaché à l’exterieur de la Nature qu’à bien exprimer les Passions & à mettre de la finesse dans ses Expressions.”* (DuBois de Saint Gelais 1727, S. 367).

⁵⁹⁸DuBois schreibt: *“Ses Têtes ont néanmoins du grand, du noble & même du gracieux, & il paroît avoir pris soin de dessiner les femmes avec quelque élégance selon l’idée qu’il s’étoit faite de la belle Nature, n’ayant jamais connu l’Antique.”* (1727, S. 367). Gerade die letzte Äußerung wird von den französischen Kunsttheoretikern immer immer wieder in Verbindung mit der venezianischen Malerei vorgebracht und als besonders auffälliges Phänomen konstatiert. Sie spiegelt einmal mehr die Grundproblematik der theoretischen Diskussion, die eine Spannung zwischen strenger Orientierung am klassischen Vorbild und dem Ringen um die optisch-sinnliche Schönheit eines Kunstwerkes kennzeichnet.

⁵⁹⁹Hier heißt es: *“Il mettoit souvent dans ses Compositions de beaux bâtimens qui y donnoient de la grandeur [...]”*. (DuBois de Saint Gelais 1727, S. 368).

⁶⁰⁰DuBois de Saint Gelais 1727, S. 367-368.

⁶⁰¹Vgl. dazu Teil 3.

4. Veronese in der Kunstliteratur des mittleren 18. Jahrhunderts

4.1. Jean-Baptiste du Bos

Indem Mariettes Text für den *Recueil Crozat* die sinnliche Wirkung der Maltechnik in den Gemälden Veroneses eigens betont, enthüllt er, wie wichtig Phänomene der optischen Wahrnehmung für die Kunstkritik im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts wurden. Die Wirkung eines Bildes auf den Betrachter erhielt nun eine ganz neue Bedeutung, wodurch sich insgesamt die Beurteilung der bildenden Kunst veränderte⁶⁰².

Wesentlich wurde diese Entwicklung durch den Historiker *abbé* Jean-Baptiste du Bos (1670-1742) initiiert⁶⁰³. Er verfaßte um 1710 nach verschiedenen Reisen durch Holland, Flandern, England und Italien seine "*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*", die 1719 zum ersten Mal im Druck erschienen und sogleich einen unerwartet großen öffentlichen Erfolg hatten⁶⁰⁴. Der Einfluß du Bos' erstreckte sich bald auch auf die *Académie Française*, wo er im Februar 1720 Mitglied wurde und seit 1722 den Posten eines "*secrétaire perpétuel*" bekleidete⁶⁰⁵.

Bereits die ersten Sätze seines Traktats machen du Bos' ästhetisch orientierten Grundansatz deutlich. Hier heißt es: "*On éprouve tous les jours que les vers & les tableaux causent un plaisir sensible*", das es zu erklären gelte, das aber, so betont der Autor, nur in Annäherung zu erfassen und zu beschreiben sei⁶⁰⁶. Wie Roger de Piles, auf den er sich wiederholt in seinem Text bezieht⁶⁰⁷, verwirft Du Bos die starren Regeln der akademischen Doktrin, und führt stattdessen die persönliche sinnliche Erfahrung als Kriterium zur Beurteilung von Kunst ein⁶⁰⁸. Er ermöglicht es damit zugleich, daß in der Kunsttheorie die Urteilsfähigkeit einer breiteren Öffentlichkeit, die nicht unbedingt kunsttheoretisch vorgebildet sein muß, ernst genommen werden kann, und dies dürfte maßgeblich zum Erfolg seines Werkes beigetragen haben⁶⁰⁹.

⁶⁰²Vgl. Kultermann 1998, S. 81.

⁶⁰³Vgl. zu Leben und Werk des *abbé* die Monographie von Lombard 1913.

⁶⁰⁴Lombard 1913, S. 158. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts erlebte das Werk allein in Frankreich insgesamt 17 Neuauflagen. 1748 wurde eine englische, 1760/61 eine deutsche Übersetzung, die z.T. von Gotthold Ephraim Lessing besorgt wurde, veröffentlicht. (Vgl. zu Du Bos und seiner Wirkung auf das europäische Kunstleben allgemein Lombard 1913, insbes. S. 158-174 und S. 208-210; Saint Girons 1990, S. 17 et passim.)

⁶⁰⁵Lombard 1913, S. 160.

⁶⁰⁶Du Bos 1770, t. 1, S. 1. (Alle hier und im folgenden angeführten Zitate nach du Bos sind dem 1967 veröffentlichten Reprint der 7. Auflage des Werkes entnommen).

⁶⁰⁷Vgl. etwa du Bos 1770, t. 1, S. 284-286.

⁶⁰⁸Vgl. zur Theorie des "*sentiment*" und des "*plaisir de l'art*" bei Du Bos allgemein Lombard 1913, S. 202-224.

⁶⁰⁹Die Auffassung, das Urteil über ein Kunstwerk solle subjektiv und individuell jeweils vom einzelnen Betrachter nach seinem persönlichen Gefühl gefällt werden, scheint auch die Einstellung der 1720er Jahre bereits stark geprägt zu haben. Sie findet sich z.B. bei DuBois de Saint Gelais im Vorwort zu seinem Katalog der Sammlung Orléans 1727, S. VIII-IX.

Auf Paolo Veronese geht Du Bos in seinem gesamten Traktat nur zweimal ein⁶¹⁰. Zunächst in einem Abschnitt, der sich mit der Bewertungstabelle beschäftigt, die Roger de Piles' in seinem *“Cours de peinture par principes”* (1708) zur Beurteilung der verschiedenen Künstler im Vergleich zusammengestellt hatte⁶¹¹. De Piles hatte dort für die Beurteilung von Kunst die Kategorien *“composition”*, *“dessein”*, *“expression”* und *“coloris”* verwendet und damit nach Ansicht Du Bos eine zu grobmaschige Struktur gewählt. So werden etwa unter dem Aspekt der Komposition Kategorien wie *“composition pittoresque”* und *“composition poétique”* nicht differenziert und es kommt nach Du Bos zu starken Verzerrungen, *“comme est celle de placer au même degré de sa balance Paul Veronese & le Poussin en qualité de Compositeurs”*⁶¹². Wie diese Bemerkung zu interpretieren ist, zeigen die folgenden Sätze, die einerseits auf die Verbindung der Ansichten Du Bos zur traditionellen Kunsttheorie hinweisen⁶¹³ und andererseits seine persönlichen Vorlieben enthüllen. Denn der Autor betont, daß selbst die italienischen Kunstkritiker einstimmig zugeben, *“que Paul Veronese n'est nullement comparable dans la Poésie de la Peinture au Poussin, qu'on a nommé dès son vivant le Peintre des gens d'esprit, éloge le plus flatteur qu'un Artisan pût recevoir.”*⁶¹⁴ Der hier eingeführte Begriff der Poesie in der Malerei, der bis dahin in der französischen Kunsttheorie relativ ungebräuchlich war, liegt dem Autor besonders am Herzen, und gerade hier sieht Du Bos ein Defizit in der Kunst Veroneses⁶¹⁵. Dagegen bleibt die herausragende Stellung Veroneses, was das Kolorit angeht, auch von Du Bos unangetastet. So übertrifft der venezianische Künstler in dieser Kategorie selbst Raffael, dem sowohl in der Ausdrucksstärke, als auch der Poesie der Darstellungen eine herausragende Position zugesprochen wird. In bezug auf die Farbgestaltung zollt Du Bos den Bildern des römischen Meisters jedoch kein Lob, während der Text das Kolorit Veroneses wiederholt herausstellt⁶¹⁶.

Besonders charakteristisch für die gesamte Haltung der französischen Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts gegenüber Veronese sind die Ausführungen, die Du Bos über Veroneses *“Cena in*

⁶¹⁰Auch mit Tizian und anderen venezianischen Meistern beschäftigt sich der Text nicht ausführlicher (vgl. Du Bos 1770, t. 1, S. 72 und t. 2, S. 60), wohingegen Rubens und Raffael *in extenso* behandelt werden. (Vgl. zu Rubens ebda. t. 1, S. 196 et passim und t. 2, S. 233; zu Raffael t. 1, S. 97 und t. 2, S. 184 et passim; zur Hierarchie der Genres bei Du Bos s. Lombard 1913, S. 216-218).

⁶¹¹Du Bos 1770, t. 1, S. 284-286.

⁶¹²Du Bos 1770, S. 285.

⁶¹³Obwohl es einige Neuansätze in den Texten Du Bos gibt, wie ein Bemühen um Objektivität gegenüber der Kunst des Mittelalters, zeigen doch etwa die Anmerkungen zu Raffael, der nach Du Bos als erster Gemälde schuf, die den Betrachter berührten und in der Malerei nicht seinesgleichen hat, daß der Text durchaus von den Ansichten der Kunsttheoretiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts geprägt wurde. (Du Bos 1770, t. 2, S. 184 und 591).

⁶¹⁴Du Bos 1770, t. 1, S. 285.

⁶¹⁵So heißt es etwa, daß die Kombination zweier Gemälde wie Lebruns *“Les reines de Perse aux pieds d’Alexandre”* (1660/61; Versailles, Musée National du Château; Inv.-Nr. 2896) und Veroneses *“Les disciples à Emmaüs”* (1559-60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100; **Abb. 5**) unglücklich sei und die Wirkung beider Bilder beeinträchtige, denn: *“Paul Veronese est un méchant voisin pour le Brun quant au coloris, le François est encore un plus méchant voisin par l’Italien quant à la Poésie pittoresque & à l’expression.”* (Du Bos 1770, t. 1, S. 285-286; vgl. auch ebd. t. 2, S. 557).

⁶¹⁶Vgl. Du Bos 1770, t. 1, S. 97 et passim, insbes. S. 285-286.

casa di Simone“ im Besitz der französischen Könige (**Abb. 4**)⁶¹⁷ macht. Denn er wählt gerade dieses Werk als Beispiel dafür, daß ein Gemälde trotz aller Verstöße gegen die Regeln der Kunsttheorie und die akademische Doktrin dem Betrachter gefallen und ihn zur Bewunderung verführen kann⁶¹⁸. Damit wird im Prinzip ein Phänomen erwähnt, das bereits 1677 von Roger de Piles beschrieben worden war. Denn de Piles hatte in seiner *“Idée du peintre parfait”* bemerkt, daß viele Kunstliebhaber seiner Zeit nur nach Venedig reisten, um sich dort einen allgemeinen Eindruck von der Art des venezianischen Kolorits zu verschaffen, ihre Vorstellung von guter Malerei jedoch von der römischen Kunst herleiteten. Es sei jedoch zu beobachten, daß eine ganze Reihe dieser *connoisseurs* dann durch die Schönheit der venezianischen Gemälde derart begeistert würden, daß sie diese für z.T. sehr hohe Summen ankauften⁶¹⁹.

4.2. Claude-François Desportes

Seit der zweiten Hälfte der 1730er Jahre nahm in Frankreich das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit für die bildenden Kunst permanent zu⁶²⁰. Insbesondere wuchs nun die Gruppe der *amateurs*, die sich nicht nur ein selbständiges Urteil über Kunst bildeten, sondern auch die Ansichten der Akademie offen kritisierten⁶²¹. Wie der Kreis der Akademie-Mitglieder auf derartige Angriffe reagierte, läßt sich aus den veröffentlichten *“conférences”* der Institution entnehmen. In ihnen wird vor allem deutlich, daß auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Diskussion um Zeichnung und Kolorit noch immer nicht wirklich zur Ruhe gekommen war⁶²². Dies können etwa die Äußerungen Claude-François Desportes (1695-1774) in seinem Akademievortrag über die Farbe belegen⁶²³. Zunächst beklagt Desportes das in einigen Kreisen noch immer bestehende hartnäckige Vorurteil, daß die Farbe von zweitrangiger Bedeutung für

⁶¹⁷Um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192.

⁶¹⁸Du Bos schreibt wörtlich: *“Ecouterait-on un homme qui voudrait prouver par de beaux raisonnemens que le Tableau des nêces de Cana de Paul Véronèse [das Gemälde wird häufiger im 18. Jahrhundert mit diesem Titel bezeichnet], qu’il n’auroit pas vu, ne sauroit plaire autant que le disent ceux qui l’ont vu, parce qu’il est impossible, qu’un tableau plaise, lorsqu’il y a dans la composition poétique de l’ouvrage autant de défauts qu’on en peut compter dans le tableau de Paul Véronèse? On diroit au Critique d’aller voir le tableau, & l’on s’en tiendrait au rapport uniforme de tous ceux qui l’ont vu, e qui assurent qu’il les a charmé, malgré ses défauts.”* (Du Bos 1770, t. 2, S. 557).

⁶¹⁹De Piles 1677/2, S. 31.

⁶²⁰Vgl. zu dieser Entwicklung, die wohl in ursächlichem Zusammenhang mit der regelmäßigen Veranstaltung öffentlicher *salons* seit 1737 steht, Crow 1985, S. 1- 22.

⁶²¹Es ist charakteristisch für diese Situation, daß in dieser Zeit Charles-Antoine Coypel eine Reihe von Texten publizierte, deren Hauptanliegen es ist, die Akademie gegen Angriffe von außen zu verteidigen. (Vgl. Fontaine 1970, S. 172-176).

⁶²²Daß die Frage um das Primat von Farbe und Kolorit auch in weiteren Kreisen noch immer interessierte, zeigt auch die Tatsache, daß sie u.a. in Voltaires *“Temple du goût”* angesprochen wird (Voltaire 1953, S. 81) und sogar noch in dem Artikel zum Stichwort *“dessein”* aufgegriffen wird, den Claude-Henri Watelet für die von Diderot und d’Alembert publizierte *“Encyclopédie”* verfaßte. (Vgl. Roland Michel 1987, S. 47).

⁶²³Desportes hielt in den Jahren 1748-52 vor der Akademie zu verschiedenen Themen aus der Malerei insgesamt 17 Vorträge, deren Texte heute zumeist nicht mehr erhalten sind. Seine, wohl um 1750 vorgetragene *“conférence sur le coloris”* nahm darunter eine besonders wichtige Stellung ein. Nach dem Tod Desportes’ wurde der Text am 1.10.1774 erneut in der Akademie verlesen, das zugehörige Manuskript blieb in der Pariser École des Beaux-Arts (Inv.-Nr. 233) erhalten. (Vgl. Saint Girons 1990, S. 204 und S. 249-252; Michel 1993, S. 670).

die Malerei sei, und führt als Beweis für die Wichtigkeit, die dem Kolorit zukommt, die Werke der venezianischen Schule an. Er betont dann die koloritische Qualität, die die französische Malerei seit fast einem Jahrhundert auszeichne, und kritisiert im folgenden offen die Kunst der römischen Schule (insbesondere Michelangelo und Giulio Romano) wegen ihrer *“certaine routine de teintes générales, toujours les mêmes et quelquefois mêmes sauvages, triviales, sans vérité et sans variété.”*⁶²⁴ Desportes zieht den Schluß, daß für eine Malerei, die das Auge des Betrachters wirklich erfreuen will, die Eleganz des Kolorits ebenso von Bedeutung ist, wie diejenige des Zeichnung. Diese Eleganz besteht nach seiner Auffassung vor allem in der *“heureux assemblage de plusieurs couleurs rompues, amies et voisines les unes des autres, qui, ayant de l’union et de la sympathie entre elles, sont soutenues par des couleurs fortes”*.⁶²⁵ Die auch in dieser Zeit noch immer große Bewunderung für Paolo Veronese wird im Anschluß an diese Ausführungen deutlich, wo der venezianische Meister als derjenige Maler gerühmt wird, der die Verteilung von Licht und Schatten, die Harmonie des Farbzusammenklangs und der Wirkung der Farben auf Stoffen wirklich angemessen bewältigt habe und damit die Eleganz des Kolorits mit der Grazie des Pinselstrichs verband⁶²⁶.

Während damit für Desportes Veronese noch immer ein Vorbild *par excellence* in bezug auf die Farbgestaltung bildet, zeichnet sich in der Bewertung der Malerei des Caliari-Kreises durch die französische Kunstdliteratur seit den 1750er Jahren ein erster Wandel ab. Dieser ist bereits in der Neugausgabe der Beschreibung der Stadt Paris von Germain Brice aus dem Jahr 1752 spürbar. Denn hier wird bei der Vorstellung der Sammlung Orléans Veronese zwar noch unter den *“maîtres du premier rang”* gemeinsam mit Raffael, Giulio Romano, Guido Reni, Tizian, Tintoretto, Rubens, Vandyck, Rembrandt u.a. genannt, im Detail werden seine Arbeiten jedoch nicht besprochen, obwohl sich seit den 1720er Jahren eine Gruppe besonders bedeutender Werke Veroneses im Besitz des Haus Orléans befand. Als herausragende Beispiele der Sammlung werden hier vielmehr Gemälde von Charles Le Brun und Anthonis van Dyck sowie Zeichnungen von Gilles-Marie Oppenort einzeln behandelt⁶²⁷.

4.3. Antoine-Joseph Pernety

Ein merkwürdig zwiespältiges Verhältnis zur Kunst Veroneses findet sich etwas später im *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, den Antoine-Joseph Pernety (1716-1801) im Jahr 1757 veröffentlichte. Wie Desportes, so beschäftigt sich auch Pernety in seinem Text ausführlich mit Fragen des Kolorits und nennt die farbige Gestaltung eines Bildes *“une*

⁶²⁴Zitiert nach Saint Girons 1990, S. 251.

⁶²⁵Zitiert nach Saint Girons 1990, S. 251.

⁶²⁶Desportes schreibt wörtlich: *“Il y a enfin de l’élégance dans la communication des couleurs et des lumières, au moyen des reflets qui concourent à l’harmonie avec les diverses couleurs des draperies et étoffes, auxquelles on donne les tons arbitraires qui conviennent à l’accord général, à l’exemple de Paul Véronèse qui en a fait cet excellent usage, joignant l’élégance des coloris à la grâce du pinceau.”* (Zitiert nach Saint Giron 1990, S. 251).

⁶²⁷Brice 1752, S. 254.

partie des plus essentielles de la Peinture“⁶²⁸. In diesem Zusammenhang führt er auch diejenigen Künstler an, die “*passent pour les meilleurs coloristes*”: Tizian, Correggio, Rubens und Vandyck - Veronese wird - und dies ist für die Kunstliteratur des 18. Jahrhundert ungewöhnlich - an dieser Stelle nicht genannt.⁶²⁹ Erst im Abschnitt über die Maler der venezianischen Schule geht der Text ausführlich auf Veronese ein und empfiehlt ihn dann doch wegen seiner “*grandes ordonnances*”, seiner frischen Farbgebung und des harmonischen Zusammenklangs der Farbtöne ausdrücklich als Vorbild. Auch die Architekturen auf Veroneses Gemälden und die Pracht seiner Gewanddarstellungen werden lobend herausgestellt, besonders aber die Eleganz und Lebendigkeit seiner Personen⁶³⁰.

An diesen Abschnitt voller positiver Äußerungen schließt sich dann ein eigentümlicher Einschub mit Kritik gegenüber Veronese an, der nicht recht mit den zuvor und anschließend geäußerten Ansichten harmonisiert und u.U. nachträglich in den Text aufgenommen worden sein könnte. Darin heißt es: “*Toutes ces perfections n’empêchent pas que les Connoisseurs ne remarquent dans les tableaux de Paul Veronese, un peu d’incorrection & de défaut d’intelligence dans le clair-obscur: il a bigarré ses figures de trop de différentes couleurs, ce qui ôte le repos. Ces ciels tranchent un peu trop; ils tiennent de la détrempe: on désireroit plus de convenance & plus de finesse d’expression dans ses têtes, enfin plus de choix dans ses attitudes, plus de goût de dessein dans les contours & dans les extrémités de ses figures.*” Besonders bemerkenswert ist die Kritik an der allzu kontrastreichen Farbzusammenstellung und der mangelnden Ausdruckskraft der Gesichter, die sich kaum mit dem zuvor geäußerten Lob über Veronese in Übereinstimmung bringen läßt. Auch die Bemerkung, es mangle dem venezianischen Meister am “*goût de dessein*” ist erstaunlich, denn sie widerspricht dem nun folgenden Lob der Zeichnungen Veroneses: “*Tout est beau dans les desseins de ce grand Maître [...]. Les amateurs les recherchent avec beaucoup de soins, à cause du grand genie, de la facilité, de la richesse de l’ordonnance & la beauté des caracteres de têtes.*”⁶³¹

Damit drückt Pernetys Text insgesamt recht gut die merkwürdig ambivalente Haltung aus, die die französische Kunstkritik des 18. Jahrhunderts immer wieder gegenüber der Malerei Veroneses einnahm. Es hat den Anschein, als hätte man diese Kunst *nolens volens* verehren müssen, obwohl man sie wegen ihrer Regelverstöße insgesamt zu kritisieren hatte.

4.4. Charles-Nicolas Cochin

Auch bei Charles-Nicolas Cochin (1715-1790)⁶³², dem für den Kunstgeschmack des mittleren

⁶²⁸Pernety 1757, S. 68-74. Insbesondere was die Bewertung der Farbe anlangt, zeigen auch Pernetys Ausführungen noch immer eine deutliche Nachwirkung der Theorien Roger de Piles’. (Vgl. dazu Saint Girons 1990, S. 303).

⁶²⁹Vgl. Pernety 1757, S. 68-69.

⁶³⁰Pernety 1757, S. 186; noch knapp 10 Jahre später wurde Pernetys Urteil fast wörtlich von Hébert wieder aufgegriffen (1766, t. 2, S. 301-302).

⁶³¹Pernety 1757, S. 186.

⁶³²Vgl. zu Cochins Biographie und Kunstkritik ausführlich Michel 1993; zu seiner Italienreise Michel 1991, S. 1-12.

18. Jahrhunderts wohl einflußreichsten Autor⁶³³, ist ein solch eigenartig gespaltenes Verhältnis zur Malerei Veroneses zu erkennen. Auf der einen Seite greift Cochin die in seiner Zeit als fast "offiziell" zu bezeichnende Einstellung auf, nach der Veronese ein eher nachgeordneter Rang unter den italienischen Malern zuzuweisen sei⁶³⁴. Auf der anderen Seite offenbart er eine deutliche persönliche Vorliebe für den venezianischen Meister, die in ihrer Intensität an Pierre Crozat gemahnt. So schreibt Cochin z.B. am 16.9.1751 (nach seiner Rückkehr aus Italien) an seinen Cousin, den Maler Clement-Louis-Marie-Anne Belle (1722-1806): "*C'est Paul Véronèse peut-être le plus étonnant de tous les peintres qui aient jamais existé*"⁶³⁵.

Es ist typisch für Cochins ambivalente Position, daß er den Abschnitt über die venezianische Malerei in seiner "*Voyage d'Italie*"⁶³⁶ mit der Feststellung beginnt, Tizian sei der berühmteste Maler dieser Schule und zugleich ihr größter Kolorist⁶³⁷. Der gesamte Text, den er über Tizian verfaßt, ist jedoch nur recht knapp gefaßt und nimmt insgesamt in der Ausgabe von 1758 nicht mehr als etwa eine 3/4 Seite ein. Die Bemerkungen über Veronese haben dagegen etwa den dreifachen Umfang (insgesamt 2 1/4 Seiten) und sind die ausführlichsten, die Cochins Text überhaupt zu einem Vertreter der venezianischen Schule bietet. Der Abschnitt setzt mit Fragen der Komposition ein, wenn Cochin Veronese "*le plus riche & le plus beau génie pour la composition raisonnée*" nennt. Der Text fährt fort mit einem offenen und begeisterten Lob, das Veroneses Fähigkeiten in den unterschiedlichsten Bereichen der Malerei herausstellt: "*Personne n'a surpassé la belle ordonnance de ses tableaux, l'enchaînement ingénieux de ses groupes, la manière dont la lumière y est répandue, & l'intelligence supérieure de ses reflets. Son coloris est fier, vrai & précieux.*"⁶³⁸ Obwohl Cochin nicht verhehlen kann, daß Veronese wegen seiner Verstöße gegen die klassischen Regeln wiederholt kritisiert wurde, verteidigt er ihn: "*néanmoins il est digne d'admiration, & présente les demi-teintes les plus belles & les plus fraîches*"⁶³⁹. Schließlich rühmt er geradezu emphatisch die Großartigkeit der Wiedergabe der Stoffe und die Wahrhaftigkeit der Personendarstellung in Veroneses Werken⁶⁴⁰, wie auch die "*facilité & (si*

⁶³³Zur Bedeutung Cochins im französischen Kunstleben des 18. Jahrhunderts s. Tavernier 1983, S. 5-7; Michel 1993, S. 81-145.

⁶³⁴Vgl. zu Cochins Kunstauffassung und ihren Wurzeln allgemein Michel 1991, S. 23-38.

⁶³⁵ Zitiert nach Rosenberg 1990, S. 126; zu Cochins Vorliebe für Veronese vgl. Ivanoff 1966, S. 97-98; vgl. dazu auch Oberreuter-Kronabel 1995, S. 121.

⁶³⁶Der Text stützt sich auf Notizen, die Cochin während seiner Italienreise 1749-1751 aufgezeichnet hatte, er wurde zum ersten Mal 1758 veröffentlicht. (Michel 1993, S. 239-240).

⁶³⁷Vgl. zu Cochins Verhältnis zur venezianischen Malerei allgemein Ivanoff 1966, S. 95-97; Tavernier 1983, S. 67-68.

⁶³⁸Cochin 1758, t. 3, S. 154.

⁶³⁹Cochin 1758, t. 3, S. 155. Vgl. auch seine entsprechende Äußerungen im "*Lettre à un jeune artiste peintre*" (1774), in denen wiederholt der künstlerischen Qualität des Kolorits Veroneses der Vorzug gegenüber der akademisch geschulten Zeichnung gegeben wird. (s. Michel 1993, S. 327 und 351).

⁶⁴⁰Die Forderung nach "*vérité*" in der Malerei findet sich immer wieder bei den französischen Autoren im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts. So führte z.B. bereits 1726 Charles-Antoine Coypel in seinem "*Dialogue sur la connoissance de la peinture*" aus, daß die Malerei keine andere Aufgabe habe, als die "*imitation du vrai*". (Coypel 1732, S. 22).

l'on peut s'exprimer ainsi) la fleur de son pinceau"⁶⁴¹. Am meisten bewundert Cochin jedoch hier wie auch an anderer Stelle das Kolorit Veroneses, das er in seiner besonderen Harmonie, Leuchtkraft und Klarheit gegenüber der Farbgestaltung der anderen venezianischen Meister eindeutig bevorzugt⁶⁴².

Ganz bezeichnend ist es für Cochins Kunstauffassung, die einen reinen Rationalismus in der Malerei ablehnt und das Hauptinteresse darauf richtet, wie das Naturvorbild in der Malerei mit Geschmack umgesetzt werden kann⁶⁴³, daß der Text im folgenden die historische Exaktheit eines Gemäldes seiner künstlerischen Wahrheit unterordnet. Das heißt, die möglichst getreue Rekonstruktion einer historischen Szenerie ist für Cochin weit weniger wichtig als die lebensnahe und damit wahrhaftige Gestaltung der Portraits, die Stimmigkeit in der Gesamtauffassung der Darstellung und die Orientierung am Naturvorbild⁶⁴⁴. Denn "*cette nature connue est plus propre à la peinture que ce beau idéal qu'on cherche avec tant de peine, qu'on trouve si rarement, & qu'il est si difficile d'allier avec la vérité.*"⁶⁴⁵ Veronese zählt im Urteil Cochins zu den wenigen Künstlern, die diese künstlerische Wahrheit in ihren Werken zu gestalten wußten⁶⁴⁶. Er wird deshalb "*au rang des plus grands peintres qu'il y ait en Italie*" gehoben, der in seiner Kunst Meisterhaftes geleistet habe⁶⁴⁷.

Die Faszination, die Veronese anscheinend auf Cochin ausübte, enthüllt sich schließlich in der Bemerkung, Veroneses Malerei besitze "*un agrément inexprimable, peu connu avant lui*" und "*de plus séducteur*"⁶⁴⁸. Damit wird, wie schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts, die rational nicht erklärbare, sinnliche Wirkung der Kunst Veroneses noch einmal betont, die den venezianischen Meister bei einzelnen Persönlichkeiten des Pariser Kunstlebens so überaus beliebt machte und dazu führte, daß seine Kunst von den französischen Malern intensiv rezipiert

⁶⁴¹Cochin 1758, t. 3, S. 155.

⁶⁴²So etwa auch in seinem Vortrag vor der Pariser Akademie "*Sur l'effet de la lumière*" vom 26.5.1753. (Vgl. dazu Ivanoff 1966, S. 98-100).

⁶⁴³s. Michel 1993, S. 413; Oberreuter-Kronabel 1995, S. 120-121.

⁶⁴⁴Noch am 9.11. 1771 verteidigt Cochin in seiner Rede vor der Akademie "*Sur le degré de liberté que les artistes doivent garder dans l'observation du costume*" Veronese und Rembrandt in diesem Sinne. (Michel 1993, S. 263). Vgl. zum gesamten Thema der historischen Genauigkeit bei Cochin Michel 1993, S. 253-265; zur Orientierung am Naturvorbild Tavernier 1983, insbes. S. 60-80.

⁶⁴⁵Cochin 1758, t. 3, S. 156. Vgl. auch die ganz entsprechende Meinung Charles-Antoine Coypels, nach dessen Ansicht sich Regeln dem Ganzen unterordnen sollen und nicht die Gestaltung eines lebendigen Bildes beeinträchtigen dürfen. (Coypel 1732, S. 30-31). Ausdrückliche Zustimmung zu dieser Auffassung äußerten *abbé* du Bos und DuBois de Saint-Gelais, wie die Protokolle einer Akademiesitzung vom August 1726 vermerken. (Coypel 1971, S. 87).

⁶⁴⁶So heißt es etwa in der bereits erwähnten Rede "*Sur le degré de liberté que les artistes doivent garder dans l'observation du costume*" (9.11.1771): "*Les têtes ressemblant à la nature que P. Véronèse employait ne sont-elles pas plus belles, plus vraies et plus intéressantes que celles desquelles nous nous sommes fait une loi de ne pas nous écarter, et dont les caractères, dit-on, sont donnés par le costume?*" (zit. nach Michel 1993, S. 283).

⁶⁴⁷Cochin 1758, t. 3, S. 156.

⁶⁴⁸Cochin 1758, t. 3, S. 155.

und künstlerisch umgesetzt wurde⁶⁴⁹.

5. Zwischen Tradition und Neuorientierung - Die Theoretiker der zweiten Jahrhunderhälfte

Wie groß die Beachtung war, die der Stil der Caliori-Werkstatt bis in die 1750er Jahre im Bewußtsein der Pariser Kunstöffentlichkeit noch allgemein erfuhr, zeigt sich - abgesehen von einzelnen Stellungnahmen der Kunsttheoretiker - auch in der Menge der Eintragungen zu Veronese in den verschiedenen Ausgaben des weit verbreiteten Paris-Führers von Germain Brice⁶⁵⁰. Hier finden sich im Zeitraum zwischen 1684 und 1752 insgesamt 21 Hinweise auf Veronese; u.a. wird sein "Gastmahl im Haus des Simon" in der königlichen Gemäldesammlung (**Abb. 4**)⁶⁵¹ durchgehend in allen Ausgaben besprochen. Damit entspricht rein zahlenmäßig die Bewertung Veroneses hier exakt derjenigen Raffaels, der ebenfalls 21 Einträge erhielt, und wird lediglich von Rubens (27 Einträge) übertroffen⁶⁵². Einmal mehr macht dies deutlich, daß auch für ein breiteres Publikum die Werke Veroneses innerhalb des französischen Kunstbestandes als bedeutend und wichtig galten. Diese generelle Einschätzung beeinflusste auch die Kunstliteratur, so daß sich trotz des allgemein nachlassenden Interesses an venezianischer Malerei auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder Stellungnahmen zu Veronese finden lassen.

5.1. Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville

Einen prägnanten, zusammenfassenden Überblick über die Einstellung gegenüber Veronese in der Mitte des 18. Jahrhunderts gibt der Abschnitt über den venezianischen Künstler, den Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville (1680-1765) im ersten Band seines "*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*" 1762 veröffentlichte⁶⁵³. Der Text beginnt gleich im ersten Satz mit einem allgemeinen Lob für Veronese: "*Peu de peintres ont possédé d'aussi grandes parties de leur art, que Paul Caliori Veronèse*" und fährt etwas später fort: "*Plusieurs morceaux qu'il peignit, [...] étonnérent les connoisseurs [...]*"⁶⁵⁴. Bemüht darum, alle Arbeiten des

⁶⁴⁹Zur Umsetzung der Kunstauffassungen Cochins in seinem eigenen zeichnerischen Werk s. Michel 1993, S. 417-429.

⁶⁵⁰Brice veröffentlichte seinen Text zum ersten Mal 1684. Es folgten bis zum Jahr 1725 insgesamt acht, zum Teil ergänzte und überarbeitete Neuaufgaben. Die Herausgabe der Edition des Jahres 1752 besorgten Pierre-Jean Mariette und *abbé* Peran (Vgl. die Konkordanzen von Pierre Codet im Reprint der Ausgabe von 1752, Genf 1971 und ebd. S. XVI).

⁶⁵¹Um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192.

⁶⁵²Vgl. Codet im Reprint der Ausgabe von 1752, Genf 1971.

⁶⁵³Dézallier selbst nennt im Vorwort dieser zweiten Auflage, die erste Ausgabe seiner Darstellung einen "*essai informe*" (Dézallier 1762, t. 1, S. XXIX), so daß die Äußerungen von 1762 als die definitive Fassung seines Textes angesehen werden können. Das Werk behandelt die einzelnen Künstler gruppiert nach den verschiedenen Schulen, wobei wie üblich die Italienische Schule den Anfang macht. Es schließen sich die nordeuropäischen Schulen an, und der gesamte letzte Band der insgesamt vierbändigen Publikation ist der französischen Malerei gewidmet. Dézallier war selbst mit französischen Künstlern seiner Zeit bekannt (z.B. mit Jean-François Lemoyne), so daß seine ausführlichen, um historische Genauigkeit bemühten und mit Werkverzeichnissen versehenen Artikel sicher die Vorstellungen einer größeren französischen Kunstöffentlichkeit widerspiegeln dürften.

⁶⁵⁴Dézallier d'Argenville 1762, t. 1, S. 258.

venezianischen Meisters angemessen zu würdigen, zählt Dézallier eine Reihe der in Venedig vorhandenen Werke auf, und legt das Schwergewicht - wie die meisten Texte des 18. Jahrhunderts - auf die großen, figurenreichen Szenen. Denn: *“Paul étoit plus propre aux grands morceaux qu’aux petits tableaux, dans lesquels le feu de l’imagination se ralentit; au lieu que dans les grandes machines, les productions sont pleines de chaleur & de véhémence: ses pensées étoient si belles, si nobles, qu’on croyoit qu’il les avoit dérobées à la poésie; cependant il a toujours été plus attentif à étonner les quex, qu’à contenter l’esprit.”*⁶⁵⁵ Dieser Gesamteinschätzung entsprechend konzentriert sich der Text im folgenden auf diese *“grands morceaux”* und stellt weitgehend dieselben Elemente in der Kunst Veroneses heraus, die schon Cochin gelobt hatte und die sich auch in der künstlerischen Rezeption durch die französischen Maler besonderer Wertschätzung erfreuten: das gelungene Arrangement vielfiguriger Gruppen, den Erfindungsreichtum der Kompositionen, die Schönheit der Architekturbegründungen, die Pracht der Gewänder, die Eleganz und Wahrhaftigkeit der Personendarstellung und schließlich die Frische und Kraft der Farbgebung⁶⁵⁶. Auch die *“légèreté”* der Pinselführung Veroneses wird betont, und Dézallier endet seine Eloge mit einem Preisgedicht an den venezianischen Meister, das mit den Worten schließt: *“Par le Dieu des beaux art, semble t’être inspirée.”*⁶⁵⁷

Trotz dieser sehr positiven Gesamtbeurteilung führt Dézalliers in vielen Punkten sehr traditionsgebundener Text auch die klassischen Kritikpunkte der französischen Kunsttheorie an der Malerei Veroneses auf: *“On reproche à Paul Veronèse, de n’avoir point été assez correct, [...] on l’accuse encore, de s’être trop peu attaché à l’antique & au costume. En effet, ceux qui ont avancé que ses figures n’étoient point attentives à l’action principale, telles que sont, dans les pélerins d’Emmaüs les figures sur le devant, dont une nourrice & quatre enfans, & que les habits modernes qu’on y voit, ne conviennent point au tems où s’est passée l’action”*. Aber der Verfasser entschuldigt diese Fehler sogleich damit, daß *“tous les grands peintres, tels que le Titien & Raphaël, ont fait les mêmes fautes; d’où résulte souvent une heureuse harmonie & de grandes beautés”*⁶⁵⁸. Die Forderungen der klassischen Doktrin des 17. Jahrhunderts werden hier also hauptsächlich als theoretische Grundlage für die Kunst aufgefaßt. Sie werden als Prinzipien geehrt, ihre Vernachlässigung in der Praxis jedoch als fast unvermeidbar dargestellt. Dies wird in Hinsicht auf Fragen der Komposition bei Veronese im folgenden sogar explizit geäußert, wenn Dézallier schreibt: *“Il est certain, que toutes le figures étant plus relatives aux principaux personnages, auroient menagé davantage l’unité d’action; mais il seroit trop uniforme dans une composition de cent figures, de les voir toutes attachées au même objet: l’œil veut de la variété, & le peintre doit quelquefois égayer son sujet.”*⁶⁵⁹

⁶⁵⁵Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 259.

⁶⁵⁶Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 260-261.

⁶⁵⁷Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 261.

⁶⁵⁸Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 265. Interessanterweise finden sich in diesem Abschnitt zahlreiche Anspielungen, die auf die Äußerungen Charles-Nicolas Cochins Bezug nehmen. Dabei wird eine Reihe der Elemente, die Cochin an Veroneses Malerei besonders schätzte, von Dézallier in Frage gestellt. So heißt es z.B.: *“On souhaiteroit souvent plus de convenance dans ses tableaux, plus de finesse d’expression dans ses airs de têtes, plus de goût de dessein dans les contours & les extrémités de ses figures, avec des draperies mieux jettées. Ses fonds d’architecture sont quelquefois un peu clairs, & ses ciels approchent de la détrempe.”* (Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 266).

⁶⁵⁹Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, S. 265-266; vgl. zu dieser Grundhaltung auch Cochin 1758, t. 3, S. 156.

Besonders interessant - und auf eine Veränderung im allgemeinen Geschmack, wie auch in der Kunstpraxis hindeutend - ist ein Kritikpunkt Dézalliers, der sich bei den Autoren des frühen 18. Jahrhunderts noch nicht findet, in der Jahrhundertmitte aber häufiger geäußert wird. Es heißt, Veronese habe "*bigarré ses figures de trop de différentes couleurs, ce qui en ôte la forme & le repos*"⁶⁶⁰. Offensichtlich deutet sich hier bereits die Tendenz an, eine zurückhaltendere Farbgestaltung zu bevorzugen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem drastischen Wandel des Kolorits bei vielen französischen Malern führen sollte⁶⁶¹.

5.2. Die Wiederbelebung der klassizistischen Kunsttheorie

Mit der Ernennung Charles-Antoine Coypels (1694-1752) zum "*premier peintre du roi*" und Direktor der Pariser Akademie im Jahr 1747 deutet sich eine erneute Verlagerung im offiziellen französischen Kunstleben in Richtung auf die Theorie an⁶⁶². Diese Tendenz ist u.a. an der Tatsache ablesbar, daß von nun an häufiger Akademie-Sitzungen abgehalten wurden, deren Protokolle immer umfangreicher werden⁶⁶³. Und auch die Gründung einer neuen Klasse von Akademie-Mitgliedern, den "*associés libres*", in die auch Sammler und reine Theoretiker wie Ange-Laurent de La Live de Jully (1725-1779) oder Claude-Henri Watelet (1718-1786) aufgenommen wurden⁶⁶⁴, macht das neue Gewicht, das der Kunsttheorie von nun an zukommen sollte, deutlich. Gleichzeitig ist mit dieser Entwicklung ein erneuter Rückgriff und eine Aufwertung verschiedener Vorstellungen des 17. Jahrhunderts verbunden (insbesondere was die Bedeutung der Antike und des "*dessein*" für die Malerei betrifft), die von den bedeutendsten Theoretikern des mittleren 18. Jahrhunderts getragen wurde⁶⁶⁵.

5.3. Die Anmerkungen des *comte* de Caylus zu Veronese

Einer der französischen Kunstkenner, der diese Entwicklung in besonderem Maße beeinflusste war Anne-Claude-Philippe de Tubière, *comte* de Caylus (1692-1765). Zwar war der *comte* einer der großen Bewunderer Francois Bouchers, jedoch bekundete er in den meisten seiner

⁶⁶⁰Dézallier d'Argenville 1762, t. 1, S. 265. Dieser Vorwurf war bereits von Antoine Coypel geäußert worden (Coypel 1721, S. 127), blieb jedoch imm stark von der Begeisterung für die Koloristen geprägten ersten Viertel des 18. Jahrhunderts eine Ausnahme.

⁶⁶¹Vgl. etwa die stilistische Entwicklung im *œuvre* Joseph-Marie Viens (1716-1809), Jean-Honoré Fragonards (1732-1806) oder Jacques Louis Davids (1748-1825).

⁶⁶²Vgl. allgemein zur Kunsttheorie der 1740er Jahre Michel 1993, S. 223-235.

⁶⁶³Montaignon 1875-1882, vol. 6-10.

⁶⁶⁴Vgl. die Zusammenstellung der "*membres amateurs*" der Akademie bei Dumesnil 1856-1858, t. 3, S. 361-365.

⁶⁶⁵So stellt z.B. Cochin am 4.1.1758 die herausragende Bedeutung der Zeichnung eigens ins Zentrum eines Akademie-Vortrags. (Charles-Nicolas Cochin: *Dissertation sur le connaissance des arts fondés sur le dessein*, 1758; vgl. Saint Girons 1990, S. 209-218). In den folgenden Jahrzehnten setzt sich schließlich die Auffassung durch, daß eine wirklich gute Zeichnung nur auf der Grundlage des Studiums antiker Kunst entwickelt werden könne. (Vgl. z.B. Dandré-Bardon 1765, t. 1, S. 44-56).

Publikationen und Vorträge eine besondere Bewunderung für die Kunst der Antike⁶⁶⁶, die auch sein Verhältnis zur Kunst der *grands maîtres* grundlegend prägte. So äußert er sich auch nur relativ selten über die venezianische Malerei. Dennoch schätzt er die Koloristen unter den großen Meistern, vor allem wenn ihre Kunst durch eine gewisse Leichtigkeit des Pinselstriches gekennzeichnet ist, die seiner Ansicht nach die wirklich großen Künstler ausmacht und sich insbesondere bei den Venezianern, allen voran Tizian findet⁶⁶⁷. Nach Caylus soll die Malerei stets nach Eleganz, Leichtigkeit und Harmonie streben, denn nur dadurch kann die Wahrhaftigkeit in der Darstellung mit einer *“délicatesse séduisante”* verbunden werden, *“qu’on peut regarder comme une des parties qui concourent au sublime de l’art.”*⁶⁶⁸

Die frühesten Anmerkungen des *comte* zu Werken Veroneses finden sich in den erst 1914 veröffentlichten Aufzeichnungen, die Caylus während seiner Reise durch Italien in den Jahren 1714-1715 in Venedig notierte. U.a. werden hier die Gemälde und Fresken in San Sebastiano⁶⁶⁹ und die Darstellung des *“Convito in casa di Levi”* im alten Refektorium des Dominikaner-Konventes von Santi Giovanni e Paolo⁶⁷⁰ als Meisterwerke erwähnt, die *“de tout côté la beauté du pinceau”* Veroneses zeigen⁶⁷¹. Alle Eintragungen dieses Textes sind sehr knapp, fast lapidar gehalten, und insbesondere zur Malerei finden sich nur kürzeste Beschreibungen und Anmerkungen. Ausführlicher wird die Darstellung erst bei der Behandlung der Gemälde in der *sala de gran consiglio* im Dogenpalast. Hier ist besonders die Kritik interessant, die Caylus äußert. Denn - im Unterschied zu den meisten Autoren des 18. Jahrhunderts - lobt er vor allen anderen Malern Tintoretto mit der Begründung, dieser Meister habe unter den venezianischen Künstlern am besten gezeichnet. Der Abschnitt schließt eine kritischen Anmerkung über Tizian und Veronese an, die auf die Kritik der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts zurückgreift: *“Titien a fait cent fautes contre le dessins, Paul Véronèse aussi, comme on peut le voir en plusieurs endroits du Palais.”*⁶⁷²

In seinen späteren Publikationen und Vorträgen, die stark von einer wissenschaftlich orientierten Sicht der Kunst geprägt sind, äußert sich Caylus nur sehr selten zu Veronese. Wenn er dies tut, nimmt er eine deutlich kritischere Haltung ein als zur Zeit seines Aufenthaltes in Venedig. So sagt er z.B. in seiner Rede vom 5.9.1750 über Veronese (wie auch über Tintoretto und Pietro da Cortona) er verehere und bewundere die Werke dieser Meister zwar, *“mais le mouvement, les expressions, les caractères paraissent presque toujours en eux des besoins de la têtes de leurs auteurs”*⁶⁷³. Wie sehr die Auffassung des *comte* von einem rationalistischen Blickwinkel

⁶⁶⁶Vgl. Saint Girons 1990, S. 254-267.

⁶⁶⁷Vgl. die Reden *“Sur l’harmonie de la couleur”* und *“Sur la légèreté de l’outil”*, die Caylus am 4.11.1747 und am 4.10.1755 in der *Académie Royale* vortrug. (Saint Girons 1990, S. 262 und 267).

⁶⁶⁸Caylus: *“Sur la légèreté de l’outil”* (Akademie-Vortrag vom 4.10.1755; zit. nach Saint Girons 1990, S. 267).

⁶⁶⁹Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 37-49, 56-58, 77-79, 80-84, 88-94, 106-119, 140-141, 157, 171, 242, 281 und A80.

⁶⁷⁰1573; Venedig, Gallerie dell’Accademia; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 194.

⁶⁷¹Caylus 1914, S. 86 und 89-90.

⁶⁷²Caylus 1914, S. 98.

⁶⁷³*“De la composition”*, zit. nach Caylus 1910, S. 160.

geprägt wurde, zeigen neben dieser Bemerkung, auch seine Äußerungen zu Veroneses *“Ratto d’Europa”* (Abb. 147)⁶⁷⁴. Denn obwohl er das Bild *“magnifique”* nennt, kritisiert Caylus doch die übertriebene Größe des Stieres als nicht der Wirklichkeit entsprechend, und gibt sich damit als Anhänger einer wissenschaftlich korrekten Darstellungsweise für die bildende Kunst zu erkennen, die für künstlerische Besonderheiten, die häufig die Gestaltung der Werke Veroneses bestimmten, keinen Spielraum bietet.⁶⁷⁵

5.4. Der Kreis der “Enzyklopädisten”

5.4.1. Denis Diderot

Wie der *comte* de Caylus, so näherte sich auch Denis Diderot (1713-1784) in den von ihm vertretenen Überlegungen zur Malerei wieder der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts an, insbesondere in seiner Forderung nach Regeln, durch die die Qualität der Kunst gewährleistet werden soll⁶⁷⁶. Trotz aller Bewunderung für die Antike, wird auch bei Diderot in diesem Zusammenhang die Malerei der Renaissance und des Barocks als vorbildhaft gewürdigt und das Kopieren der Werke großer Meister sowie ausführliche Studienjahre in Italien befürwortet. Daß Diderots Auffassung dabei häufig der klassischen Argumentation des 17. Jahrhunderts nahesteht, machen verschiedene seiner Äußerungen zu Fragen der Komposition deutlich, wie z.B.: *“Comme la poésie dramatique, l’art a ses trois unités: de temps [...]; de lieu [...]; d’action[...].”*⁶⁷⁷ oder: *“Rien n’est beau sans unité; et il n’y a point d’unité sans subordination.”*⁶⁷⁸ Denn damit werden grundsätzliche Ansätze André Félibiens und Charles Lebruns wieder aufgegriffen, die im 17. Jahrhundert immer mit einer deutlichen Kritik an Veroneses Malerei verbunden waren⁶⁷⁹. Andererseits wird - und dies unterscheidet Diderots Haltung von derjenigen des vorangegangenen Jahrhunderts - trotz aller Hinwendung zur klassizistischen Auffassung doch immer wieder die Bedeutung des Kolorits herausgestellt⁶⁸⁰. So heißt es im *“Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765”*: *“C’est le dessin qui donne la forme aux êtres; c’est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.”* Und der Text fährt geradezu bedauernd fort: *“On ne manque pas d’excellents dessinateurs, il y a peu de grande coloristes.”*⁶⁸¹ Diese Passagen machen deutlich, wie sehr die koloristischen Errungenschaften aus der ersten Jahrhunderthälfte, auch jetzt, an der Wende zum

⁶⁷⁴Mitte der 1570er Jahre; Venedig, Palazzo Ducale, Anticollegio; Pignatti/ Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244.

⁶⁷⁵Caylus 1914, S. 98.

⁶⁷⁶Vgl. zu Diderots kunsttheoretischem Ansatz allgemein seinen Artikel zum Stichwort *“beau”* in der *“Encyclopédie”* (t. 2, 1751, S. 169-181); s. auch Bukdahl 1980-1982, t. 1, insbes. S. 249-257; Mortier 1982; Stackelberg 1983, insbes. S. 33-45 und S. 62-71; Rosenberg 1984; sowie Kohle 1989.

⁶⁷⁷*“Pensées détachées sur la peinture”*. (Diderot 1996, S. 1024).

⁶⁷⁸*“Pensées détachées sur la peinture”*. (Diderot 1996, S. 1017).

⁶⁷⁹Ganz entsprechende Vorstellungen finden sich auch bei anderen Autoren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie z.B. bei Michel-François Dandré-Bardon (1765, t. 1, S. 122-125).

⁶⁸⁰Vgl. dazu den Abschnitt: *“Du coloris, de l’intelligence des lumières, et du clair-obscur”* in den *“Pensées détachées sur la peinture”*. (Diderot 1996, S. 1038-1045).

⁶⁸¹Diderot 1984, S. 350.

Neoklassizismus, noch durchaus gewürdigt werden⁶⁸².

Auch in Diderots Äußerungen über Veronese läßt sich diese Mischung aus Ansichten, die an die Sicht der ersten Hälfte des Jahrhunderts gebunden sind, und Neuansätzen beobachten. So zählt er - ganz in der kunsttheoretischen Tradition vor 1750 stehend - in einer Reihe seiner Kommentare zu den *salons* Veronese gemeinsam mit Raffael, Tizian, Guido Reni, Poussin, Rubens, van Dyck und Rembrandt zur kanonischen Gruppe der großen Meister, an denen sich die zeitgenössische Malerei zu messen habe⁶⁸³. Dagegen zeigt die Analyse des bereits zitierten „*Essais sur la peinture*“ eine gewandelte Einstellung. Denn obwohl Diderot Veroneses Werke sicherlich aus eigener Anschauung kannte⁶⁸⁴ und ihren ausdrucksstarken Stil, ihre gekonnte Linienführung und ihr natürliches Kolorit schätzte⁶⁸⁵, erwähnt er sie weder im Abschnitt über die Farbe noch im Zusammenhang mit dem *Clair-obscur* in der Malerei. Auch in die Gruppe der großen Koloristen, die der Text explizit namentlich aufführt, wurde Veronese nicht aufgenommen⁶⁸⁶. Dagegen nimmt Diderot bei der Behandlung kompositorischer Fragen Bezug auf die Gemälde der Caliari-Werkstatt und lobt in diesem Kontext besonders die Qualität der Details - ein merkwürdiger und eigenständiger Ansatz, der sich von den übrigen Äußerungen im 18. Jahrhundert deutlich abhebt⁶⁸⁷ und vielleicht in Zusammenhang mit Diderots ästhetischem Grundkonzept steht⁶⁸⁸. Denn wenn das Schöne als Gesamtstruktur aufzufassen ist, die durch das harmonische Zusammenspiel aller Teile ihre Wirkung auf den Betrachter ausübt, ist es notwendig, daß auch die kleinsten Details sorgfältig und gekonnt gestaltet werden.

5.4.2. Die „*Encyclopédie*“

Als Beispiel für die Veränderungen, die sich seit der Mitte der 1760er Jahre im französischen

⁶⁸²Dabei hat sich jedoch die Zielsetzung der Argumentation, vor allem in der hier vorgetragenen Begründung für die Bedeutung der Farbe, geändert. Denn statt sinnlich-ästhetischer Aspekte betont Diderot eher den gesellschaftlichen Blickwinkel, wenn er schreibt: „*Riens dans un tableau n'appelle comme la couleur vraie. Elle parle à l'ignorant comme au savant*“. (Diderot 1984, S. 353).

⁶⁸³Vgl. z.B. die Bemerkungen Noël Hallé (1711-1781), Jean Valade (1709-1787) und Alexandre Roslin (1718-1793) im Text zum *salon* von 1765. (Diderot 1957-1967, vol. 2, S. 83; Diderot 1984, S. 148; s. auch Bukdahl 1980-1982, t. 1, S. 68 et passim, insbes. S. 249 und 255).

⁶⁸⁴Diderot hatte die Gelegenheit, die Gemälde der Sammlung Orléans zu studieren. (Vgl. Bukdahl 1980-1982, t. 1, S. 69; Diderot 1984, S. 68, Anm. 167).

⁶⁸⁵Vgl. etwa die Anmerkungen zu den Arbeiten von Noël Hallé im „*Salon de 1765*“. (Diderot 1957-1967, vol. 2, S. 83; Bukdahl 1980-1982, t. 1, S. 69).

⁶⁸⁶Hier werden Rembrandt, Tizian, Rubens und van Dyck aufgeführt. (Vgl. Diderot 1984, S. 405). Die Bevorzugung der flämischen Maler ist dabei offensichtlich und dürfte in engem Zusammenhang mit dem allgemeinen Kunstgeschmack der 1760er Jahre stehen.

⁶⁸⁷Bemerkungen, die in diese Richtung zielen, finden sich in verschiedenen Texten Diderots, in denen er die Nachlässigkeit zeitgenössischer Historienmaler beklagt. (Vgl. Diderot 1984, S. 68 und Anm. 167 oder ebd. S. 395). U.U. könnte Diderot hier durch Überlegungen anderer Autoren angeregt worden sein. So betont z.B. Dandré-Bardon, daß vor allem zwei Aspekte zur Erzielung eines „*bel effet*“ in der Farbgestaltung einer Komposition zu berücksichtigen seien: die Gesamtharmonie des Kolorits und gleichzeitig die sorgfältige Behandlung der Details. (Dandré-Bardon 1765, t. 1, S. 206).

⁶⁸⁸Vgl. dazu allgemein Kohle 1989, insbes. S. 67-70, und Stackelberg 1983, S. 36.

Kunstgeschmack vollzogen und zur Wiederbelebung des Klassizismus führten, seien abschließend einige der Texte herangezogen, die Diderot und Jean Le Rond d'Alembert im zwölften Band ihrer *Encyclopédie* publizierten⁶⁸⁹. Allgemein lassen sie einen deutlichen Rückgang des Interesses an der venezianischen Malerei generell erkennen. Besonders deutlich ist diese Einstellung dem Artikel zur Malerei zu entnehmen, den Louis de Jaucourts (1704-1779) verfaßte. Dieser umfangreiche Text, der sich auf verschiedene Quellen stützt - insbesondere beruft sich der Autor auf *abbé* du Bos und den *comte* de Caylus - gibt zunächst einen Überblick über die Geschichte der europäischen Malerei von der Antike bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang werden auch die verschiedenen Schulen der italienischen Malerei einzeln besprochen, jedoch in recht unterschiedlicher Ausführlichkeit. So wird die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts nur recht summarisch abgehandelt und lediglich ihre Bedeutung für das *œuvre* Correggios erwähnt, obwohl es im Text ausdrücklich heißt, Venedig zeichne sich durch ein reiches Kunstschaffen und exzellente Meister aus⁶⁹⁰. Damit zeigt dieser Abschnitt einerseits exemplarisch die zunehmende Bedeutung Correggios als Vorbild für die französischen Künstler des 18. Jahrhunderts, andererseits deutet er auch auf ein Nachlassen des Interesses an der Gruppe der Hauptvertreter des venezianischen Stils wie Tizian, Tintoretto oder Veronese hin.

Dasselbe Desinteresse offenbart sich auch an anderen Stellen des Textes. Denn Jaucourt berücksichtigt die venezianischen Künstler auch dann nicht, wenn er sich mit verschiedenen Einzelfragen zur Malerei beschäftigt, während eine Reihe von Vertretern anderer Schulen in diesem Zusammenhang explizit genannt werden⁶⁹¹. Daß in dieser distanzierten Grundeinstellung gegenüber der venezianischen Malerei nicht eine vereinzelte Meinung ihren Niederschlag fand, sondern hier durchaus die Ansicht eines größeren Kreises zum Ausdruck kommt, zeigt sich sehr eindringlich im Vergleich dieses Artikels mit anderen Texten in der "*Encyclopédie*". Denn auch in der Einleitung, die d'Alembert dem Nachschlagewerk voranstellt, findet die Kunst Erwähnung. Dies geschieht zwar insgesamt eher marginal, dennoch führt d'Alembert die Namen verschiedener römischer und französischer Maler auf. Von den venezianischen Künstlern wird dagegen an dieser Stelle kein einziger namentlich erwähnt⁶⁹².

⁶⁸⁹Diderot/d'Alembert 1765, t. 12, S. 267-277.

⁶⁹⁰Wörtlich heißt es: "*Venise se vit riche tout-à-coup en peintres excellens*" und etwas später: "*Les influences heureuses qui se répandoient alors sur la Peinture, furent chercher au commencement du seizieme siecle, le Corregge dans sons village, pour en faire un grand peintre d'un caracter particulier.*" (Jaucourt in: Diderot/d'Alembert 1765, t. 12, S. 276).

⁶⁹¹Die Auswahl der hier genannten Maler der Renaissance und des Barock ist recht bezeichnend für den Geschmackswandel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. So werden an italienischen Künstlern Raffael, Andrea del Sarto, Correggio und die Carracci genannt, woran sich eine deutlich ausführlichere Reihe von Namen nordeuropäischer Künstler anschließt. (U.a. erwähnt Jaucourt Albrecht Dürer, Hans Holbein und Lucas van Leyden). Daneben liegt ein besonderes Schwergewicht bei der flämischen und holländischen Schule: Rubens, van Dyck und Jordaens werden explizit angeführt, aber auch heute weniger bekannte Maler wie Dispenbeck und Theodor van Tulden. (Jaucourt in: Diderot/d'Alembert t. 12, 1765, S. 276).

⁶⁹²Vgl. d'Alembert 1955.

6. Resümee

Die Untersuchung der Kunstliteratur des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts hat gezeigt, daß die Werke der Caliari-Werkstatt im Kontext der Theorie zwar in der Regel durchaus berücksichtigt werden, daß sie dabei aber anscheinend eine eher marginal zu nennende Rolle spielten. Zwar wurde die Malerei Veroneses durchaus in theoretische Abhandlungen einbezogen, im Vergleich zu anderen italienischen und flämischen Malern geschah dies jedoch seltener und zumeist weniger ausführlich.

Schon früh bildete sich dabei in der Kunstliteratur eine Reihe von Stereotypen heraus, die auch die spätere Sicht auf den venezianischen Meister immer wieder beeinflusste. So konzentrierte sich das Augenmerk der Theoretiker von Anfang an auf die großen festlichen Szenen, die Veronese gestaltet hatte, sowie auf die farbliche Gestaltung seiner Gemälde. Während man auf der einen Seite Veronese stets wegen seiner dekorativen Darstellungen und seines lebendigen Kolorits schätzte, wurde doch zugleich auch fast immer Kritik geäußert, da man ihm vorwarf, die Regeln für korrekte Zeichnung, rationale Komposition und historische Genauigkeit in seinen Darstellungen zu wenig berücksichtigt zu haben.

Mit der Wende zum 18. Jahrhundert und der Betonung visueller Qualitäten in der Malerei verlagerte sich das Schwergewicht der Argumentation dann fast ausschließlich auf Fragen des Kolorits. Wenn sich die französische Kunsttheorie dieser Zeit mit Werken Veroneses beschäftigte, wurden vor allem die Lebendigkeit und Harmonie der Farbgestaltung sowie die Lichtführung in seinen Gemälden und Zeichnungen hervorgehoben. Damit wurde in den Jahrzehnten um 1700 die Malerei Veroneses fast zum Synonym für "Raffinesse in der Farbgebung".

Zwar wurden im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts dieser fast kanonisch zu nennenden Gruppe von Beurteilungskriterien durchaus einige neue Aspekte hinzugefügt, die insbesondere Veroneses Fähigkeit zur Komposition und seine getreue Nachahmung des Naturvorbildes bei der Gestaltung einzelner Personen betreffen. Jedoch ist häufig ein Festhalten an der Argumentation älterer Autoren - sowohl in positiver, wie auch in negativer Hinsicht - zu beobachten⁶⁹³. So wird Veronese noch immer vorwiegend als Kolorist gewürdigt und noch immer als Meister, dessen Stil nicht den akademischen Regeln entspricht, kritisiert. Daneben läßt sich wie bereits in den Jahrzehnten um 1700, auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einzelnen Stellungnahmen eine auffallende und sehr persönliche Vorliebe für die Kunst des Caliari-Kreises beobachten. In diesen Fällen tendieren die Autoren fast regelmäßig dazu, ihre eigene Präferenz mit dem "offiziellen" Blickwinkel der französischen Kunsttheorie in Harmonie zu bringen, so daß auch hier stets eine Mischung aus Anerkennung und Kritik in der Beurteilung Veroneses beibehalten wird.

Die französische Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird schließlich durch die Wiederbelebung klassizistischer Tendenzen in der Malerei geprägt. Allgemein ist in dieser Phase ein deutliches Nachlassen des Interesses an der venezianischen Malerei des 16.

⁶⁹³Dies gilt nicht nur für die kunsttheoretische Literatur im engeren Sinne, sondern auch für das im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer beliebter werdende Genre der Reiseführer. (Rosenberg 1990, S. 127).

Jahrhunderts zu beobachten, das in bezug auf Veronese besonders offensichtlich ist⁶⁹⁴. Dies dürfte wohl auch in Verbindung mit historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen stehen. Denn da Veronese in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem wegen seiner prachtvollen Festszenen und seiner allegorischen Darstellungen mit Themen aus dem Venus-Mythos geschätzt wurde und seine Werke vornehmlich in den gesellschaftlich und wirtschaftlich einflußreichen Kreisen Frankreichs gesammelt und rezipiert wurden, verbanden sich sicher mit seiner Kunst Vorstellungen vom prachtvoll festlichen Leben der Oberschicht des *Ancien Régime*. Mit den gesellschaftlichen Veränderungen in der Zeit vor der Revolution verlor diese Art der Malerei für die französische Kunstöffentlichkeit natürlicherweise an Attraktivität - ein Phänomen, das im Falle Veroneses bis ins 19. Jahrhundert hinein seine Nachwirkungen zeitigte.

⁶⁹⁴Ganz typisch für die weitere *fortuna critica* Veroneses in Frankreich ist etwa der Abschnitt zur venezianischen Malerei im *“Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure”* von Watelet und Lévesque aus dem Jahr 1792. Hier werden zunächst die venezianischen Künstler allgemein wegen ihrer Orientierung am Naturvorbild und der daraus resultierenden Qualität ihres Kolorits gelobt. Im folgenden Textabschnitt, der verschiedene Vertreter der venezianischen Schule im einzelnen behandelt, findet Veronese keinerlei Erwähnung. Tizian wird dagegen ausführlichst gewürdigt, wobei die Autoren sich immer wieder auf Äußerungen von Anton Raphael Mengs beziehen. (Watelet/Lévesque 1792, t. 2, S. 46-54).

III. Ein *grand maitre* als Vorbild - Die Veronese-Rezeption der französischen Maler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts

1. Die französische Malerei zwischen 1660 und 1750

1.1. Kunstleben und Kunstinstitutionen

Die Entwicklung der französischen Malerei wurde am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts gleichzeitig von Faktoren der Kontinuität und des Wandels bestimmt. Auf der einen Seite gewährleisteten die traditionellen Kunstinstitutionen das Fortleben der Traditionen des 17. Jahrhunderts, während auf der anderen Seite vor allem durch die Veränderungen auf dem Kunstmarkt und den Einfluß neuer Auftraggeber ein Wandlungsprozeß im Stil der französischen Malerei einsetzte.

Wie in Italien, so schwankte auch in Frankreich die Position der bildenden Künstler zwischen materieller Abhängigkeit vom Auftraggeber und künstlerischem Selbstbewußtsein⁶⁹⁵. Dementsprechend ist vor allem im Kreis der französischen Historienmaler das stete Bemühen um einen sozialen Aufstieg zu beobachten, das etwa bei Charles de La Fosse zum engen Anschluß an einen einflußreichen Gönner führte oder sich bei Antoine Coypel und François Boucher im Bemühen um die Erlangung offizieller Ämter zeigt⁶⁹⁶. Am deutlichsten werden sozial stabilisierende Bestrebungen in den Aktivitäten der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* faßbar, die ihren Mitgliedern nicht nur die Möglichkeit bot, einen Sonderstatus innerhalb des Kunstleben einzunehmen⁶⁹⁷, sondern auch ein zentrales Forum für kunsttheoretische Stellungnahmen darstellte und als Institution auch eine gewisse, über den engeren Kreis der bildenden Künstler hinausgehende gesellschaftliche Relevanz

⁶⁹⁵Nur sehr wenige französische Künstler hatten das Glück, ein regelmäßiges Einkommen durch die Krone zu erhalten (wie z.B. Jean Jouvenet, Charles de La Fosse, René-Antoine Houasse und Noël Coypel). Dennoch scheint bereits im frühen 18. Jahrhundert durchaus ein recht ausgeprägtes künstlerisches Selbstwertgefühl verbreitet gewesen zu sein. Eine Anekdote über den Pariser Stecher Jacques-Philippe Le Bas, die François Charles Joullain 1786 überlieferte, kann dies verdeutlichen. Danach weigerte sich Le Bas nach schlechten Erfahrungen mit Schülern aus dem Kreis des französischen Adels, Privatunterricht außerhalb seines Ateliers zu erteilen. Er besaß also genügend Unabhängigkeit, um eine solche Position durchzusetzen. (Vgl. zur wirtschaftlichen Situation der Pariser Maler in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Marcel 1906, S. 75-94 und S. 121-139; zum Verhältnis zwischen Auftraggebern und Künstlern im 18. Jahrhundert insgesamt Chatelus 1991, S. 246-283).

⁶⁹⁶Begehrte waren etwa die Stellung des *premier peintre du roi* und die des *premier peintre des duc d'Orléans*, die mit materiellen Vorteilen verbunden waren (z.B. mit einer jährlichen Rente von 7.000 *livres* im Falle Bouchers als *premier peintre du roi* oder der Bereitstellung einer Karosse für Antoine Coypel als *peintre des duc d'Orléans*). Es wurden aber auch oft reine Ehrentitel angestrebt, wie diejenigen, die innerhalb der *Académie* verliehen wurden (z.B. des *chancelier*, des *recteur* oder des *adjoint au recteur*).

⁶⁹⁷Wenn auch das Interesse der Pariser Maler an der Akademie im 18. Jahrhundert weniger ausgeprägt war als zu Lebzeiten Ludwigs XIV., so waren doch die von dieser Institution verliehenen Titel und Ämter, besonders die des Direktors der *Académie* und des Leiters der *Académie de France à Rome*, durchaus begehrt und beeinflussten, wie das Beispiel Antoine Coypels eindringlich belegt, nicht nur das Leben der Amtsinhaber, sondern auch ihre Kunst. (Vgl. etwa zum Stilwandel bei Coypel nach seinem Amtsantritt als *directeur de l'Académie* Garnier 1989, S. 1.) In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Akademie-Mitgliedschaft für Maler zusätzlich dadurch attraktiv, daß sie die Möglichkeit mit sich brachte, Arbeiten bei den nun regelmäßig veranstalteten *salons* im *Palais Royal* und im Louvre öffentlich auszustellen. (Rosenthal 1987, S. 12; vgl. zu den besonderen Privilegien der Akademie seit 1714 Chatelus 1991, S. 226-230).

gewährleistete⁶⁹⁸. Trotz aller Schwächung der Akademie zu Beginn des 18. Jahrhunderts⁶⁹⁹ nahm diese Einrichtung doch nach wie vor eine wichtige Position im französischen Kunstbetrieb ein. Wenn sie auch in manchen Fällen, wie an der Vita Watteaus deutlich erkennbar, eher eine formale Hülle darstellte⁷⁰⁰ und ihre Mitglieder besonders seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts anscheinend nur wenig an ihren Zusammenkünften interessiert waren⁷⁰¹, so blieb die Akademie doch im Bereich der Historienmalerei die maßgebliche Institution für den offiziellen französischen Stil⁷⁰² - und dies vor allem, da durch sie der Kontakt zu den *surintendants des bâtiments du Roi* gewährleistet war⁷⁰³. Selbst wenn die Inhaber dieses Amtes zeitweilig nur relativ geringes Interesse an der bildenden Kunst zeigten, so erteilten sie doch - wenn auch in beschränkterem Maß - immer wieder offizielle Aufträge für bildende Künstler, zu denen der Zugang fast ausschließlich durch die *Académie Royale* geregelt wurde.

Daneben griff die Akademie durchaus auch regulierend in das Kunstgeschehen ein, indem sie bewußt ganz bestimmte Genres förderte, insbesondere die Historienmalerei (z.B. mit den Wettbewerben der Jahre 1727 und 1747)⁷⁰⁴. Zwar lassen sich auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder Tendenzen in der französischen Malerei beobachten, die sich gegen die Position der *Académie* wandten⁷⁰⁵, dennoch behielt diese Institution stets eine für das

⁶⁹⁸Vgl. zur Entwicklung der Akademie, ihre Statuten und Aufgaben zuletzt Pommier 2000, bes. S. 53-54; zur besonderen Beziehung der *Académie* zur französischen Krone s. Schnapper 2000; zu den Kunstakademien in der französischen Provinz s. Marcel 1906, S. 113-118.

⁶⁹⁹Die Position der Akademie hatte sich vor allem durch finanzielle Probleme in den Jahren zwischen 1694 und 1700 verursacht und durch den Tod Hardouin Mansarts im Jahr 1708 verschlechtert. Denn der als Mansarts Nachfolger im Amt des *surintendant des bâtiments du roi* tätige duc d'Antin (1665-1736) zeigte ein deutlich geringeres Interesse an der Kunst als sein Vorgänger. (Vgl. Rosenthal 1987, S. 13; Scott 1995, S. 148-154 mit Beispielen; Schnapper 2000, S. 66; zum duc d'Antin ausführlicher Clements 1996). Auch innerhalb der Akademie läßt sich ein gewisser Niedergang beobachten, besonders was den Bereich der Kunsttheorie und die Gestaltung des Unterrichtes angeht. (Vgl. Scott, 1995, S. 148-154).

⁷⁰⁰Vgl. zu Watteaus Aufnahme in die *Académie* Morgan Graselli/Rosenberg 1985, S. 21-24, und Gaehtgens 1990, S. 205-208.

⁷⁰¹Bezeichnend für das phasenweise nachlassende Interesse an den Aktivitäten der *Académie* ist es, daß zwischen 1690 und 1730 in denen nur sehr wenige Künstler neu in die Vereinigung aufgenommen wurden. (Im Jahrzehnt zwischen 1690 und 1700 gab es z.B. insgesamt nur sechs Neuaufnahmen, und in den Jahren 1712-15 und 1725-30 fand überhaupt keine Neuzulassung zur Akademie statt.) (s. MacAllister Johnson 2000, S. 36).

⁷⁰²Rosenthal 1987, S. 11. Die nach wie vor wichtige Stellung der *Académie* und ihr öffentlicher Rang wird etwa auch an den Bemerkungen in Germain Brices Beschreibungen der Stadt Paris deutlich. Hier wird z.B. in der Ausgabe von 1717 die Institution ausführlich mit ihren Statuen und Namenslisten der Direktoren und Professoren vorgestellt, und es heißt explizit: "*Cette academie la plus celebre de toute l'Europe, a produit & produit tous les jours les plus excellens peintres, sculpteurs & graveurs que l'on connoisse à present.*" (Brice 1717, t. 1, S. 98).

⁷⁰³Leyzour/Danguerre de Hureaux 2000, S. 20; zur Organisation der öffentlichen Kunstförderung im 18. Jahrhundert allgemein s. Locquin 1912, S. 1-69.

⁷⁰⁴1727 veranstaltete Louis-Antoine de Pardaillan, duc d'Antin, als *surintendant des bâtiments du roi* den ersten dieser Wettbewerbe, zu dessen Teilnahme zwölf führende französische Maler aufgefordert wurden. (Vgl. dazu Dilke 1899, S. 284-285; Rosenberg 1977/1; Clements 1996). 1747 fand auf Anregung Charles Le Normant de Tournehems der zweite derartige *concours* statt. (Vgl. Locquin 1912, S. 6; Bordeaux 1984, S. 109; Rosenthal 1987, S. 13). Auch von den Nachfolgern Tournehems, dem *marquis* de Marigny und dem *comte* d'Angiviller wurde die bewußte Förderung der Historienmalerei fortgesetzt. (Vgl. dazu Schneemann 1994, S. 9).

⁷⁰⁵Vgl. dazu Gaehtgens 1990.

gesamte Kunstleben richtungsweisende Rolle. Denn häufig bestand ein enger Kontakt zwischen ihren Mitgliedern und den Kreisen hochgestellter privater Kenner und Sammler, und der gesamte Bereich der Ausbildung junger Künstler wurde von den Einrichtungen der Akademie dominiert⁷⁰⁶, vor allem durch die von ihr ermöglichten und kontrollierten Aufenthalte französischer Stipendiaten in Rom⁷⁰⁷.

So blieb die *Académie* trotz der Veränderungen und der Liberalisierung des französischen Kunstmarktes in den letzten Lebensjahren Ludwigs XIV. und nach seinem Tod weiterhin ein bestimmender Faktor für alle Entwicklungen innerhalb der französischen Malerei⁷⁰⁸. Zwar beherrschte sie die Arbeit der französischen Maler weniger regulierend als im mittleren 17. Jahrhundert, da sich die einzelnen Künstler nach dem Rückgang der großen Staatsaufträge nun mehr als zuvor auf die Kriterien eines freien Marktes einstellen mußten, sie konnte jedoch auf verschiedenen Ebenen durchaus in den Kunstmarkt eingreifen⁷⁰⁹. In Bezug auf die Frage, welches der für die französische Malerei "offiziell anerkannte" Stil sei, war die Akademie auch im frühen 18. Jahrhundert nach wie die maßgebliche, bis zu einem gewissen Grade auch Konsens bildende Institution. In einer Phase, die von starken Veränderungen in der Malerei bestimmt war, gewährte sie damit eine gewisse Kontinuität - sowohl was die Organisation der künstlerischen Berufe anging, als auch was Bewertungen von Themen und stilistische Entwicklungen betraf.

Einen zweiten Garant für das Weiterleben der aus dem 17. Jahrhundert überlieferten Traditionen stellte die französische Kirche dar, die als Auftraggeberin für bedeutende künstlerische Projekte weiterhin eine besonders herausragende Rolle spielte⁷¹⁰. Kirchliche Aufträge waren für die Künstler des frühen 18. Jahrhunderts von ganz besonderem Interesse, da sie einerseits große

⁷⁰⁶Vgl. dazu allgemein Marcel 1906, S. 93-99; Locquin 1912, S. 72-81 und 98-111; Conisbee 1981, S. 11-32; Rosenthal 1987, S. 11-15 und zuletzt "*Les peintres du roi*" 2000.

⁷⁰⁷Die Akademie regelte die Zulassung zum *Grand Prix* oder *Prix du Rome*, der jährlich verliehen wurde und dem Gewinner einen dreijährigen Aufenthalt in Italien auf Kosten des französischen Staates gewährleistete. Dadurch gewann die Position der Direktoren der *Académie de France à Rome* eine besondere Bedeutung für die stilistische Entwicklung der französischen Malerei, da die Präferenzen und Ansichten des jeweiligen Amtsinhabers sich durchaus prägend auf die Entwicklung der Rom-Stipendiaten auswirken konnten. (Vgl. dazu Rosenthal 1987, S. 11, und Hercenberg 1975, bes. S. 14-26).

⁷⁰⁸So blieb die Mitgliedschaft in der *Académie* insbesondere für eine Laufbahn als Historienmaler auch im 18. Jahrhundert *conditio sine qua non*. (Rosenthal 1987, S. 11; Levey 1993, S. 2). In der Literatur gehen die Ansichten über die tatsächliche Wirksamkeit der *Académie Royale* stark auseinander. Während etwa Levey und Conisbee betonen, daß die *Académie* der bildenden Kunst in der französischen Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts eine signifikante Rolle zuwies und damit die Arbeit der bildenden Künstler bestimmte (Levey 1993, S. 2; Conisbee 1981, S. 11), stellen Crow oder Chatelus ihren realen Einfluß in Frage (Crow 1985, S. 36 et passim; Chatelus 1991, S. 161-175).

⁷⁰⁹Dies geschah etwa durch die Abgabe offizieller Qualitätsurteile über die technische Ausführung künstlerischer Arbeiten, die Registrierung bestimmter Kunstwerke im Sinne eines (zumindest angestrebten) Urheberrechts oder durch die Verleihung von Patenten für neue künstlerische und kunsthandwerkliche Techniken. (Vgl. dazu die Beispiele bei Chatelus 1991, S. 237, und Scott 1995, S. 22).

⁷¹⁰Vgl. zur Bedeutung kirchlicher Einrichtungen als Auftraggeber für die französische Malerei Levey 1993, S. 3. Zuweilen konnte es auch zu einer Mischung der staatlichen und kirchlichen Einflußsphäre kommen, wie z.B. bei zwei großen, im 17. Jahrhundert bereits begonnenen offiziellen Projekten: der Ausmalung der *Chapelle Royale* in Versailles und des Invalidendomes in Paris. (Vgl. zur Frage der öffentlichen Auftraggeberschaft für Malerei allgemein Rosenthal 1987, S. 16-25).

öffentliche Reputation mit sich brachten und andererseits die Möglichkeit boten, Bilder über längere Zeit hinweg einer breiteren Öffentlichkeit zu zeigen, eine Chance, die bei Arbeiten für private Auftraggeber selten oder überhaupt nicht gegeben war⁷¹¹. Daß Künstler sich bei kirchlichen Aufträgen besonders häufig auf die Traditionen des 17. Jahrhunderts beriefen, ist am Stil der religiösen Historienmalerei deutlich ablesbar, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein eine starke Kontinuität aufweist⁷¹². So läßt sich z.B. der Jean Jouvenets (1644-1717)⁷¹³, der auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch ganz in der klassischen Tradition steht, und derjenige Jean Restouts (1692-1768), der die heroische Auffassung des 17. Jahrhunderts wieder aufgreift⁷¹⁴, wohl vor allem aus dem kirchlichen Kontext heraus erklären, in dem die Arbeiten dieser beiden Maler entstanden.

Während damit einerseits die klassischen Institutionen zum Weiterleben tradierter Formen auch unter veränderten politischen und gesellschaftlichen Bedingungen beitrugen, läßt sich andererseits in den Jahren um 1700 bei vielen Malern das Bemühen um eine bewußte Neuorientierung ihrer Kunst in Richtung auf die neuen Bedürfnisse des Marktes beobachten⁷¹⁵. Der Geschmack der privaten Käufer und Sammler gewannen damit eine in Frankreich ganz neue Bedeutung für die Entwicklung, die sich innerhalb der Malerei vollzog⁷¹⁶.

⁷¹¹Salons, bei denen die Mitglieder der Akademie ihre Arbeiten öffentlich präsentieren konnten, gab es in regelmäßiger Abfolge erst ab 1737. Sie wurden von nun an die wichtigste öffentliche Veranstaltung für die bildenden Künstler und die zeitgenössische Kunstkritik. In den letzten Jahrzehnten des 17. und zu Beginn 18. Jahrhunderts waren sie jedoch äußerst selten. Zwar waren Ausstellungen von der *Académie* schon ab 1665 durchaus geplant, aber diese kamen bis zum Ende des Jahrhunderts nur dreimal zustande (1667, 1673 und 1699). Ähnlich sah die Situation im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts aus: lediglich 1704 und 1725 wurden salons veranstaltet. 1727 schließlich wurde den Teilnehmern an dem vom duc d'Antin veranstalteten Wettbewerb zur Historienmalerei die außerordentliche Möglichkeit geboten, ihre für den concours eingereichten Arbeiten für zwei Monate öffentlich auszustellen. Die einzige wirklich regelmäßig abgehaltene Ausstellung der *Académie* war die Präsentation der Arbeiten junger Maler für den *Grand Prix*, die jährlich am 25. August öffentlich in Paris gezeigt wurden. (Vgl. zu den salons Réau 1925, S. VII; Conisbee 1981, S. 21-25; Saint-Girons 1990, S. 209-218; Sandt 2000, S. 71; zum Wettbewerb von 1727 Rosenberg 1977/1 und Clements 1996, S. 657).

⁷¹²Bauer und Sedlmayr haben gezeigt, daß sich bei sakraler Kunst in der gesamten Phase des französischen Rokoko durchgehend dieses Weiterleben älterer Stilströmungen beobachten läßt - und dies nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Architektur und Innenraumgestaltung. (Bauer/Sedlmayr 1992, S. 66-70; zum Weiterleben der heroischen Stils in der Malerei des 18. Jahrhunderts s. Wakefield 1984, S. 11 et passim.)

⁷¹³Vgl. z.B. Jouvenets "*Le Christ chassant les marchands du temple*" (1706; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Schnapper 1974, Kat.-Nr. 118), seine "*Résurrection du fils de la veuve de Naïm*" (1708; Versailles, Cathédrale Saint-Louis; Schnapper 1974, Kat.-Nr. 123), oder seine späte Komposition "*Le Christ et le centenier*" (1712; Greenville, South Carolina, Bob Jones University Art Gallery and Museum; nicht bei Schnapper 1974). Zu Jouvenets Arbeiten im frühen 18. Jahrhundert s. Schnapper 1974, S. 129-150, und Conisbee 1981, S. 40-41.

⁷¹⁴Gerade im Werk Restouts ist die Verwendung verschiedener Stilformen für unterschiedliche Genres besonders deutlich. So sind seine Komposition "*La Mort de Sainte Scholastique*" (1730; Tours, Musée des Beaux-Arts; Gouzi 2000, Kat.-Nr. P 41) oder seine Darstellung des Heiligen Hymer in der Wüste (1735; Saint-Hymer, Pfarrkirche; Gouzi 2000, Kat.-Nr. P 65) stilistisch stark von den klassischen Traditionen des 17. Jahrhunderts geprägt. Ganz anders wirken dagegen die mythologischen Bilder Restouts, die in der Konturierung weicher und in der Farbgebung heller sind. (Vgl. z.B. "*La Déification d'Énée*"; 1749; Straßburg, Musée des Arts décoratifs; Gouzi 2000, Kat.-Nr. P 149; s. zum Stil Restouts generell Messelet 1938, S. 106-107).

⁷¹⁵Besonders deutlich ablesbar an der Entwicklung Antoine Coypels.

⁷¹⁶Der Einfluß der privaten Kunstliebhaber wuchs im Verlauf des 18. Jahrhunderts permanent an. Während er in den Jahren um 1700 eher indirekt aus den Aktivitäten der verschiedenen Maler zu erschließen ist (vgl. dazu Garnier 1989, S. 19-23), wird seine Bedeutung in den 1720er Jahren ganz offenkundig. Dies belegt z.B. die

Entscheidende Impulse erhielt dieser Prozeß der künstlerischen Neuorientierung auch durch die Anwesenheit zahlreicher ausländischer Künstler in Paris. Denn wie überall in Europa bildete auch in Frankreich der internationale Kultur- und Kunstaustausch im 18. Jahrhundert einen charakteristischen Grundzug des geistigen Lebens⁷¹⁷. Dabei war vor allem der Einfluß der italienischen, insbesondere der venezianischen Maler groß. Denn diese konnten sich anscheinend besonders gut und rasch an Veränderungen in der Nachfrage anpassen und waren daher in ganz Nord-Europa während des 18. Jahrhunderts besonders erfolgreich⁷¹⁸. Man schätzte italienische Künstler einerseits wegen ihrer profunden Ausbildung und ihrer technischen Fähigkeiten. Darüber hinaus genossen sie aber auch durch ihre traditionell enge Bindung an die Kunst der Renaissance einen herausragenden Ruf in bezug auf den Geschmack und die Qualität ihrer Arbeiten⁷¹⁹. Auch in Frankreich läßt sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine starke Einflußnahme italienischer Maler beobachten, die sich nun aber viel unmittelbarer und mehr auf die Praxis bezogen auswirkte als die eher von den theoretischen Diskussionen getragenen Ansätze des 17. Jahrhunderts. Seinen deutlichsten Ausdruck findet dieser Einfluß in den Paris-Aufenthalten Sebastiano Riccis 1717⁷²⁰ und Giovanni-Antonio Pellegrinis 1720⁷²¹, vor allem aber in der begeisterten Aufnahme, die Rosalba Carriera bei ihrem etwa ein Jahr dauernden Aufenthalt in Paris 1720/21 bereitet wurde⁷²². Daß bei dieser Gelegenheit auch die Haltung der *Académie* durch den Geschmack der *amateurs* beeinflusst wurde - besonders viele

Tatsache, daß Dézallier d'Argenville 1727 in einem "*Lettre su le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*" im "*Mercure de France*" mehr oder weniger offen dem unkundigen *amateur* seinen professionellen Rat beim Aufbau einer Gemäldesammlung anbot. (Chatelus 1991, S. 286) Auch die Tatsache, daß im Verlauf des 18. Jahrhunderts innerhalb der *Académie* eigene Abteilungen für die *amateurs* (1731) und *associés libres* (1747) eingerichtet wurden, belegt ihre zunehmende Bedeutung. (Vgl. generell zur Position der *amateurs* Locquin 1912, S. 8; Chatelus 1991, S. 284-314, und Leyzour/Danguerre de Hureaux 2000, S. 21).

⁷¹⁷Die zu dieser Entwicklung in großer Zahl veröffentlichten Arbeiten können an dieser Stelle nicht alle angeführt werden. Stellvertretend seien für den Bereich der bildenden Kunst der umfangreiche Ausstellungskatalog zu den kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und Schweden "*Le Soleil et l'étoile du Nord*" (1994) genannt sowie der von West 1999 herausgegebene Aufsatzband "*Italian Culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*".

⁷¹⁸Diese Flexibilität der italienischen Künstler ist z.B. am Verhalten Jacopo Amigonis (1682-1752) während seines Englandsaufenthaltes deutlich erkennbar: als es für den Maler nach anfänglichen Erfolgen mit Arbeiten aus dem Bereich der Historienmalerei schwierig wurde, in diesem Genre weitere Aufträge zu erhalten, wandte er sich anscheinend ohne Probleme der Portraitmalerie zu, und gelangte hier rasch zu landesweiter Anerkennung und großem wirtschaftlichen Erfolg. (Haskell 1996, S. 405; weitere Beispiele bei West 1999/1, S. 5-13). Vgl. zum gesamten Phänomen der Aktivitäten venezianischer Maler in Nord-Europa Schmidt 1989, West 1999/1 und ders. 1999/3.

⁷¹⁹West 1999/1, S. 5. West spricht angesichts der Wertschätzung zeitgenössischer italienischer Kunst geradezu von einer "kulturellen Hegemonie" Italiens innerhalb Europas, die im krassen Gegensatz zur politischen und wirtschaftlichen Machtlosigkeit des Landes stand (ebd. S. 3).

⁷²⁰Daniels 1976/2, S. XIV. Ricci bewarb sich noch im selben Jahr von Venedig aus um die Aufnahme in die *Académie Royale* und wurde am 28.5.1718 offiziell aufgenommen. Als Aufnahmestück reichte er eine allegorische Darstellung ein: "*La France sous la figure de Minerve qui foule aux pieds l'Ignorance et couronne la Vertu guerrière*" (Paris, Musée du Louvre; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 297; "*Les peintres du roi*" 2000, S. 252).

⁷²¹Pellegrini besuchte in den Jahren 1720/21 Paris gemeinsam mit Rosalba Carriera. Er wurde zwei Monate nach Rosalba am 31.12.1720 zur Mitgliedschaft in der Akademie zugelassen, erlangte aber erst am 31.12.1733 nach Einreichung seines *morceau de réception* die offizielle Aufnahme. (Levey 1980, S. 170; "*Les peintres du roi*", 2000, S. 259).

⁷²²Vgl. zu Rosalbas Besuch in Paris Sani 1987 und West 199/2.

hochgestellte Auftraggeber bemühten sich um eine Arbeit Rosalbas⁷²³ - , ergibt sich aus der Tatsache, daß die venezianische Malerin noch während ihres Frankreich-Aufenthaltes als Mitglied in die *Académie* aufgenommen wurde.⁷²⁴

1.2. Die stilistische Entwicklung der französischen Malerei am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Vielfalt der Umstände, die auf die Entwicklung der Kunst in Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhunderts einwirkten, kann erklären, warum es heute äußerst schwierig ist, in der Malerei dieser Periode einen durchgehenden stilistischen Entwicklungsstrang festzumachen. Dementsprechend schwanken die Urteile, die in der Forschung zur Kunst um 1700 abgegeben werden, zwischen einer Betonung des Weiterlebens klassischer Traditionen einerseits⁷²⁵, und einer Hervorhebung der Veränderungen in der Malerei auf dem Weg zum Rokoko-Stil andererseits⁷²⁶. Betrachtet man die gesamte Periode zwischen 1650 und 1750, so lassen sich sicherlich sowohl Kontinuität, als auch Wandlung beobachten; für das letzte Jahrzehnt des 17. und die ersten dreißig Jahre des 18. Jahrhunderts scheinen jedoch die Veränderungen vorzuherrschen, denn es ist nicht zu verkennen, daß sich in dieser Zeit entscheidende Entwicklungen in der französischen Malerei vollzogen haben⁷²⁷.

1.2.1. Die Kunst des 17. Jahrhunderts und ihre Krise

Die seit etwa 1690 zu beobachtende Wandlung im Stil der französischen Malerei hat ihre Grundlagen bereits in den Entwicklungen des mittleren 17. Jahrhunderts. Nach einer großen Vielfalt der Ansätze in der ersten Jahrhunderthälfte, unter denen das Weiterleben des internationalen Manierismus, das Aufgreifen der Ideen Caravaggios und der starke Einfluß des Rubens-Kreises wohl die wichtigsten sind, kann seit ungefähr 1650 eine durchgehende Italienisierung der französischen Kunst beobachtet werden⁷²⁸. Einen Höhepunkt fanden die vereinheitlichenden Tendenzen in der zweiten Jahrhunderthälfte mit der Einrichtung der

⁷²³West 1999/2, S. 47 und S. 49, Anm. 12

⁷²⁴Besonders in der Form ihrer Aufnahme in die *Académie*, die nicht dem im 18. Jahrhundert üblichen Verfahren entsprach, zeigt sich die außerordentliche Würdigung, die Rosalba in Frankreich zuteil wurde. Denn die Malerin wurde auf Antoine Coypels Vorschlag hin am 26.10.1720 zur *Académie* zugelassen und gleichzeitig offiziell aufgenommen, obwohl sie kein Aufnahmestück eingereicht hatte. Letzteres, die Darstellung einer Nymphe mit Lorbeerkrantz (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv.-Nr. 4800) traf erst zwei Jahre später, am 28.2.1722, in Paris ein. (*Les peintres du roi*, 2000. S. 253).

⁷²⁵So z.B. Bauer/Sedlmayr 1992, S. 9 und S. 66-70, oder Wakefield 1984, S. 11.

⁷²⁶Vgl. etwa Réau 1925, S. V-VI; Kimball 1949, insbes. S. 67-121, und Scott 1995, S. 122.

⁷²⁷Zur Geschichte der französischen Malerei in den Jahren im späten 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein vgl. Marcel 1906; Conisbee 1981; Wakefield 1984 und Levey 1993.

⁷²⁸Vgl. zur Entwicklung der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts Wright 1985; zum Einfluß Italiens, insbesondere der Bologneser Schule, auf die französischen Künstler Marcel 1906, S. 47-49, und Hubala 1990, S. 84-86.

*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*⁷²⁹, da von nun an eine offizielle zentrale Kunstinstitution den Versuch unternahm, allgemein gültige Regeln für die Malerei festzulegen. Da die Vorstellungen der *Académie* zunächst fast vollständig vom Kreis um Charles Le Brun geprägt wurden, ist bei den meisten der von nun an entstehenden Arbeiten eine deutliche Rationalisierung der Bildsprache zu beobachten, die zu einem gewissen Verlust an sinnlicher Qualität führte, insbesondere was den Bereich der Farbgestaltung angeht⁷³⁰.

Diese Entwicklung stellt wohl eine der Hauptursachen für die sich schon ab Mitte der 1660er Jahre abzeichnende Krise in der französischen Kunst dar. Denn sie war der Auslöser für die sich in diesen Jahren entzündende „*querelle du coloris*“⁷³¹, die sich bald zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung zwischen den Traditionalisten und den Vertretern einer modernen Kunstauffassung entwickelte. Damit griff der Diskurs in der bildenden Kunst ähnliche Ansätze auf, wie sie bereits zuvor im Kreis der französischen Literaten entwickelt worden waren und zur literarisch-philosophischen „*querelle des anciens et des modernes*“ geführt hatten⁷³². Was die bildende Kunst betraf, so wurden in dieser Debatte letztendlich die beiden grundsätzlichen Fragen diskutiert, welche Möglichkeiten der Malerei zur Verfügung stehen, um neben dem rational und historisch theoretisch Begründbaren auch andere Erfahrungen zu vermitteln, und wie Kunst gleichzeitig erfreuen und unterhalten kann, ohne an Qualität einzubüßen⁷³³. Die Auseinandersetzung über die grundsätzlichen kunsttheoretischen Fragestellungen fand ihren Niederschlag auch in der gleichzeitigen Kunstpraxis, und so sollte die französische Malerei ab etwa 1670 vor allem von eklektizistischen Experimenten bestimmt werden, mit denen nach

⁷²⁹Das Phänomen der starken einseitigen Dominanz eines Stils in der französischen Malerei erklärt sich zumindest teilweise daraus, daß die Periode zwischen 1660 und etwa 1680/90 fast ausschließlich durch den Einfluß der Krone bestimmt war, die durch die Vergabe von Großaufträgen und Pensionen die Kunst zentralistisch an Paris und Versailles band. Gleichzeitig forderte sie für die Malerei einen Stil, der der Auffassung der Einheit von Staat und Kultur eines absolutistisch organisierten Weltbildes entsprechen sollte. (Vgl. dazu Wright 1985, insbes. S. 116; Kimball 1949, S. 41-47 und Hubala 1990, S. 84-86).

⁷³⁰Vgl. zu Le Brun Thuillier 1963; zur Dominanz seiner Kunstauffassung in der Akademie Fontaine 1914, S. 32-66.

⁷³¹Die *querelle* setzte 1673 ein, als Roger de Piles seine erste Schrift, den „*Dialogue sur le coloris*“ in Paris veröffentlichte, der innerhalb weniger Jahre mehrfach aufgelegt wurde. (1684 erschien bereits die 3. édition und 1699 eine weitere Auflage). Es folgte 1677 de Piles' Schrift „*Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens*“, in der bereits im auf Titel auf die Parteinahme des Autors für die flämische Malerei angespielt wird.

⁷³²Der Höhepunkt der Auseinandersetzung fand für den Bereich der Malerei in den Jahren zwischen 1687 und 1701 statt. Die Protagonisten der beiden Fraktionen waren auf der Seite der Traditionalisten Charles Le Brun und auf der Seite der Neuerer Roger de Piles; im Bereich der Literatur standen sich Nicolas Boileau-Despréaux und Charles Perrault gegenüber. Während sich in der Malerei seit Beginn des 18. Jahrhunderts ein Ausgleich der Fronten abzeichnete, dauerte die „*querelle*“ im Bereich der Literatur noch bis 1720 an und verschärfte sich ab 1699 sogar noch einmal. (Vgl. zum Verlauf der Auseinandersetzungen Rigault 1859 und Teyssèdre 1965).

⁷³³Charakteristisch für diese neue Sicht der Malerei, die in ganz Europa zu Beginn des 18. Jahrhunderts ihre Anhänger fand, sind etwa die Äußerungen zur Kunst, die Giorgio Maria Rapparini, der künstlerische Berater des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und ein ehemaliger Schüler Carlo Marattis in Rom, 1709 festhielt: „*Une austère régularité de l'Art rebutte les Amateurs mêmes de l'Art. Si le Peintre ne montre point au dehors quelque agrément de facilité, qui attire au plaisir d'imiter en cachant le difficile, on en décourage le Sectateur qui s'en va ailleurs. La Science vraiment de plaire à l'œil matériel, consiste surtout dans le chromatique, c'est à dire dans le coloris. Sans ce charme mignon la Peinture perd trop de sa force, et n'a plus cette magie d'enchanter. Il faut égayer parci, parlà son Tableau par une manière riant, qui regne d'un bout à l'autre de la Pièce.*“ (Rapparini 1958, S.75).

neuen Möglichkeiten für die stilistische Neuorientierung gesucht wurde.

Die Tendenz zum Eklektizismus - im 19. Jahrhundert von Eugène Delacroix geradezu als generelles Charakteristikum der französischen Kunst bezeichnet⁷³⁴ - hat ihre Wurzeln ebenfalls in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo sich bei verschiedenen Vertretern der klassischen französischen Malerei - wie etwa Simon Vouet (1590-1649) oder Sébastien Bourdon (1616-1671) - eine Verarbeitung unterschiedlichster Vorbilder beobachten läßt⁷³⁵. Seit der Jahrhundertmitte verstärkte sich die Tendenz zur Übernahme einzelner Elemente aus fremden, zumeist italienischen Kunstwerken bei den französischen Malern - noch zusätzlich unterstützt durch die Romreisen, die zur regulären Ausbildung an der Akademie gehörten⁷³⁶, und durch die oft länger währenden Aufenthalte in Norditalien, die ebenfalls von den meisten französischen Künstlern durchgeführt wurden⁷³⁷. Gleichzeitig wurde das französische Kunstleben im gesamten 17. Jahrhundert durch die starke Dominanz der italienischen Kunsttheorie bestimmt⁷³⁸ - am offensichtlichsten greifbar am Besuch Giovanni Lorenzo Berninis in Frankreich und seinen Auswirkungen auf die französische Akademie⁷³⁹ -, so daß die generell bereits latent vorhandene eklektizistische Grundausrichtung in der Malerei unter dem Einfluß der Kunsttheoretiker auch am Ende des Jahrhunderts fortbestand. Auch in den Bemühungen um die Entwicklung einer eigenen, neuen Formensprache für die französische Malerei kam diese Ausrichtung zum Tragen. Denn auch bei der Suche nach einem neuen Stil griff man zunächst wieder auswählend auf eine Reihe von großen Vorbildern aus der Vergangenheit zurück. Das heißt, man bemühte sich, den im Laufe des 17. Jahrhunderts entstandenen italienisierten französischen Stil mit Elementen neuer Vorbilder zu verbinden, strebte dabei jedoch gleichzeitig eine Verschmelzung und grundsätzliche Umformung der Modelle an, die zur Ausprägung des eigenen neuen Stils führen sollten.

⁷³⁴Eugène Delacroix: Journal. Frankfurt a.M. 1991, S. 218.

⁷³⁵Selbst bei Charles Le Brun ist die Verarbeitung unterschiedlichster Vorbilder deutlich erkennbar. (Hubala 1990, S. 86). Vgl. zum Eklektizismus einzelner französischer Maler des 17. Jahrhunderts Wright 1985, S. 133 et passim.

⁷³⁶Vgl. zu den Romaufenthalten der französischen Maler des 17. Jahrhunderts u.a. Kimball 1949, S. 17-22, Schudt 1959 und Klütsch 1974, S. 324-334.

⁷³⁷Bousquet kommt bei seiner Untersuchung für das 17. Jahrhundert zu dem Schluß, daß die Zahl der französischen Künstler, die nicht nach Italien reisten, kleiner war als die derjenigen, die sich zumindest vorübergehend in Rom und Nord-Italien aufhielten. (Bousquet 1980, S. 151). Die Erfahrungen mit der venezianischen Kunst sind im 17. Jahrhunderts besonders im Stil Simon Vouets (1590-1649) und Jacques Blanchards (1600-1638) greifbar. (Wright 1985, S. 142 und S. 273). Auch im beginnenden 18. Jahrhunderts reisten mit wenigen Ausnahmen (insbes. Watteau, Lemoyne, Restout und Noel-Nicolas Coypel) alle bedeutenden französischen Maler nach Italien. Ein Aufenthalt in Venedig läßt sich dabei mit Sicherheit für die folgenden Künstler nachweisen: Charles de La Fosse (1660-1663); Antoine Coypel (1675/76); Nicolas Vleughels (1707-1709); Jean Raoux (1707-1710); Jean-François Lemoyne (1723); Jean-Honoré Fragonard (1761). Für eine Reihe weiterer Maler ist ein Venedig-Besuch zumindest zu vermuten, z.B. für Jean-François de Troy (um 1708), François Boucher (auf der Rückreise von Rom um 1730) oder Jacques-Louis David (um 1779/80).

⁷³⁸Besonders gut ist dies an in der Ausrichtung der französischen *Académie* nach Florentiner und römischen Vorbildern ablesbar. (Vgl. dazu Pommier 2000, bes. S. 59-60).

⁷³⁹Kimball nennt Berninis Besuch in Frankreich geradezu "*l'apogée du prestige italien*" (Kimball 1949, S. 237).

1.2.2. Die Zeit des Experimentierens

In den Jahrzehnten um 1700 sind solche, fast experimentell zu nennenden Ansätze in den Arbeiten vieler französischer Maler greifbar, vor allem im Kreis um Charles de La Fosse, bei Antoine Coypel und den Brüdern Boullogne. Aber auch für die Künstler der nachfolgenden Generation, wie Antoine Watteau und Nicolas Vleughels, blieben diese Ideen noch immer wichtig. Die Suche nach dem neuen Stil wurde anscheinend im ausgehenden 17. Jahrhundert zu einem Phänomen, dem sich kaum ein Maler in Paris entziehen konnte. So näherte sich selbst Pierre Mignard, der als einer der anerkannten Vertreter des klassischen französischen Stils der Jahrhundertmitte gelten kann und längst seine eigene, charakteristische Formensprache entwickelt hatte, in seinen Arbeiten der 1670er Jahre in einer zwar gemäßigten, aber doch deutlich erkennbaren Art dem Stil der flämischen Malerei an⁷⁴⁰.

Trotz der Heftigkeit, mit der die Debatten um die beste Art der Malerei innerhalb der *Académie* geführt wurden, sollte die gesamte „*querelle*“ schließlich mit einer Harmonisierung der verschiedenen Fronten enden⁷⁴¹. Dies gilt nicht nur für die Kunsttheorie, sondern betrifft auch die Praxis. Denn in der französischen Malerei gelang schließlich in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts die Verbindung von *coloris* und *disegno*, die ihrerseits die Grundlage für die Entfaltung des französischen Rokoko-Stils legte. Gerade die Jahre zwischen 1710 und 1720 sind für die weitere Entwicklung besonders interessant, da die führenden Vertreter der Neuansätze, wie Charles de La Fosse, Nicolaus Vleughels und Antoine Watteau, sehr unterschiedliche Wege verfolgten, und bei jedem dieser Künstler eine sich wandelnde, zuweilen stärker und manchmal schwächer ausgeprägte Abhängigkeit von verschiedenen fremden Vorbildern spürbar wird. Das aus den Traditionen des 17. Jahrhundert übernommene starke Interesse an der italienischen Kunst blieb dabei, trotz aller Begeisterung für die Arbeiten des Rubens-Kreises, dominierend⁷⁴², so daß diese Phase von Michael Levey treffend als die Zeit des „*hybrid sub-Italianate style*“ bezeichnet wurde⁷⁴³.

1.2.3. Die Ausbildung des Rokoko-Stils

Die Umbruchphase des beginnenden 18. Jahrhunderts, die von verschiedenartigen Ansätzen und von intensiver stilistischer Suche geprägt war, fand im Jahrzehnt zwischen 1720 und 1730 ihren

⁷⁴⁰Am deutlichsten ist dies an Mignards jetzt wesentlich leichterem Pinselführung bei der Gestaltung von Draperien ablesbar. (Wright 1985, S. 120).

⁷⁴¹Es ist wohl nicht von einem wirklichen „Sieg der Rubenisten über die Poussinisten“ (Bauer/Sedlmayr 1992, S. 20) zu sprechen, sondern von einer komplexen Verbindung und Verflechtung beider Strömungen.

⁷⁴²Es ist charakteristisch für den dominierenden Einfluß der italienischen Kunst, daß auch die in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts entwickelte französische Ornamentik (etwa von Pierre Lepautre) von italienischen Vorbildern abhängig ist und auf diesen aufbaut. (Kimball 1949, S. 118-121).

⁷⁴³Levey 1993, S. 10. Während die jüngere Forschung diese Einflüsse der italienischen Kunst hervorhebt, hatte die ältere Literatur zumeist die Abhängigkeit der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts von flämischen Vorbildern betont. Der Einfluß venezianischer Vorbilder wurde in dieser Sichtweise als ein Schritt auf dem Weg zur Nachahmung der Kunst des Rubens-Kreises interpretiert. (Vgl. Marcel 1906, S. 54; Réau 1925, S. XI-XIII).

vorläufigen Abschluß⁷⁴⁴. Kunsttheoretiker einer neuen Generation betonten seit etwa 1720 neue Werte wie “*sentiment*” und “künstlerische Freiheit”. Gleichzeitig war damit eine dezidierte Abwendung von den einengenden Regeln des 17. Jahrhunderts verbunden, so daß Jean Baptiste du Bos so weit gehen konnte zu schreiben: “*Un ouvrage peut être mauvais sans qu’il y ait des fautes contre les règles comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent.*”⁷⁴⁵

Eine derartige Sichtweise wurde auch in der Kunstpraxis zur Grundlage für die Entwicklung neuer, besonders freier Ansätze, die in die Ausbildung des reifen französischen Rokoko-Stils münden sollten. In der Malerei ist diese Entwicklung am ausgeprägtesten greifbar in den Arbeiten Jean-François de Troy, François Lemoyne und François Bouchers. Ihr nun wirklich neuer und im Sinne ihrer Zeit ganz und gar französischer Malstil ist charakterisiert durch eine kraftvolle Farbigkeit, eine feste Formgebung in der Wiedergabe des menschlichen Körpers und durch eine lebendige Bewegtheit der Komposition und einzelner Figuren, die allerdings - anders als in der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts - niemals wirklich dramatisch wird. Es gelingt dieser Malerei, die Forderungen nach lebendigem Kolorit und klar konturierter Form harmonisch miteinander zu verbinden, und so reflektiert sie in der Praxis genau das, was im Akademiestreit theoretisch gefordert war. Seit dem Ende der 1720er Jahre war dieser neue Stil voll ausgeprägt und wurde generell anerkannt und geschätzt. Die Phase der regen Entwicklungen in der französischen Malerei kam damit zu einem vorläufigen Abschluß, und trotz der Rivalitäten zwischen den führenden Künstlern und trotz aller Bemühungen der *surintendants des bâtiments du roi*, durch unterschiedlichste Aktivitäten noch einmal in die Entwicklung des Genres der Historienmalerei einzugreifen⁷⁴⁶, sollte es noch bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts dauern, ehe es erneut zu größeren Veränderungen in der französischen Malerei kam⁷⁴⁷.

1.3. Resümee

Die Situation der französischen Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts läßt sich damit zusammenfassend wie folgt charakterisieren: Auf der einen Seite blieben viele Elemente der klassischen Tradition erhalten, wie die von Félibien erarbeitete Hierarchie der Genres⁷⁴⁸ oder das Primat der Historienmalerei - sowohl was ihre offizielle Einschätzung durch die *Académie* und die dort bestehenden internen Hierarchien und Ausbildungsregelungen betraf, als auch was

⁷⁴⁴Obwohl in politischer Hinsicht die Zeit der *Régence* mit dem Jahr 1723 ihr Ende fand, ist doch Kimball zuzustimmen, der in bezug auf die Kunst ein Weiterleben der in den ersten beiden Jahrzehnten entwickelten Ansätze bis etwa 1730 beobachtet. (Kimball 1949, S. 122).

⁷⁴⁵Zitiert nach Kimball 1949, S. 124. Die Tendenz zum Bruch mit den Traditionen der klassischen Kunsttheorie verstärkte sich noch im Verlauf des 18. Jahrhunderts, so daß Charles-Antoine Coypel 1726 den “*bon sens*” und “*esprit*” des Künstlers über die Befolgung der klassischen Regeln stellte und Dézallier d’Argenville sich 1762 sogar offen gegen die überlieferte Genre-Hierarchie Félibiens wandte. (Coypel 1726, S. 34; Dézallier d’Argenville 1762, t. 1, Vorwort; vgl. auch Fontaine 1909, S. 193).

⁷⁴⁶U.a. durch die Ausstellung des Jahres 1725 und die Wettbewerbe von 1727 und 1747. (Vgl. dazu Conisbee 1981, S. 75-80).

⁷⁴⁷Vgl. dazu Loquin 1912, S. 143-222; Kimball 1949, S. 151-163; Conisbee 1981, S. 93-96.

⁷⁴⁸Zur Festlegung der Genre-Hierarchie vgl. Félibiens Vorwort zu seiner Publikation der Akademie-Sitzungen aus dem Jahr 1667. (Félibien 1669, ohne Pag.)

die großen offiziellen Aufträge der Kirche anging⁷⁴⁹. Andererseits läßt sich eine Gegenentwicklung hin zu völlig neuen Sichtweisen beobachten, in deren Folge es zur Aufwertung einer Reihe von bisher als niedrig eingestuften Sujets kam⁷⁵⁰. Ausgelöst durch die neuen Wünsche der Auftraggeber verschob sich besonders bei der Malerei, die vornehmlich zur Ausstattung und Innenraumgestaltung der großen *hôtels* gedacht war, die Bedeutung der Genres ganz und gar⁷⁵¹, so daß auch ehemals als "hoch" eingestufte Themen nun für reine Dekorationszwecke, etwa als Supraporten, benutzt werden konnten. Als Ergebnis dieser Wertverschiebung kam es nicht nur zu einer nun äußerst engen Verbindung von Tafelmalerei und Dekorationskunst⁷⁵², sondern es entwickelte sich auch eine Kombination der "*grand manière*", d.h. des heroischen Stils für die Historienmalerei, mit Elementen der neuen, dekorativeren Auffassung. Wie umfassend und nachhaltig wirksam diese Entwicklung war, ist daran abzulesen, daß stilistische Kriterien, die am Beginn des Jahrhunderts in den Kunstzirkeln um die privaten Sammler entwickelt worden waren, sich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte so etablieren konnten, daß sie nun durchgehend auch in den Aufnahmestücken für die Akademie wieder aufzufinden sind⁷⁵³.

Es war genau dieser Bereich der Verbindung von dekorativem Stil und "*grand manière*", in dem in den Jahren ab 1700 die Beschäftigung mit der venezianischen Kunst in besonderer Art und Weise zum Tragen kam. In der sich anschließenden Entwicklung hin zu einer Mischung heroischer und dekorativer Tendenzen in der Malerei sollte der Rezeption der Kunst Paolo Veroneses eine besondere Rolle zukommen.

2. Die "*querelle de coloris*" und ihre Folgen: Charles de La Fosse, Antoine Coypel, Louis de Boullogne, Nicolas Bertin

2.1. Charles de La Fosse und die Anfänge der künstlerischen Veronese-Rezeption

⁷⁴⁹Leyzour/Danguerre de Hureaux 2000, S. 22. Daß die Situation für die Historienmalerei dennoch gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht unproblematisch war, kann jedoch z.B. Tatsache demonstrieren, daß der Anteil mythologischer Darstellungen an den Arbeiten, die bei den *salons* ausgestellt wurden, im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts drastisch zurückging (von 39 mythologischen Darstellungen im Jahr 1699 und sogar 58 im Jahr 1704 auf nur 14 Bilder dieses Genres bei der Ausstellung 1726). So waren äußere Anreize wie der 1727 innerhalb der *Académie* ausgeschriebene Wettbewerb notwendig, um dieses Genre für die Künstler wieder interessanter zu machen. (Vgl. Conisbee 1981, S. 16-17; Rosenthal 1987, S. 13; eine Liste der in den Salons 1699-1791 ausgestellten mythologischen Bilder bei Hamilton/Downing 1991, S. 449-456).

⁷⁵⁰Dieses Phänomen läßt sich nicht nur in der Malerei beobachten, sondern auch in der Architektur, wie Bauer und Sedlmeyer zeigen, die geradezu von einem "Phänomen des Aufstiegs und der Nobilitierung niederer Formen" sprechen. (Bauer/Sedlmayer 1992, S. 21).

⁷⁵¹Nach Scotts Untersuchung zu den französischen Interieurs des 18. Jahrhunderts bildete von jetzt an der Einsatz im Bereich der dekorativen Innenraumaussstattung mengenmäßig den Hauptverwendungszweck für figurative Ölmalerei aller Genres (Scott 1995, S. 25). Vgl. dazu auch Bauer/Sedlmayer 1992, S. 40-52.

⁷⁵²Zu der auch wirtschaftlich und organisatorisch engen Verknüpfung dieser beiden Bereiche vgl. Scott 1995 (S. 28), wo Beispiele wie der Maler Charles-André Tramblin angeführt werden, der gleichmäßig in beiden Sparten tätig war.

⁷⁵³Dieses Phänomen ist besonders gut ablesbar an der Sammlung des Musée des Beaux-Arts in Tours, die eine ganze Reihe von Akademie-Aufnahmestücken des 18. Jahrhunderts enthält und in ihrer Zusammenstellung die Durchsetzung des neuen Stiles in breiterem Maße gut erkennen läßt. (Vgl. dazu auch "*Les peintres du roi*" 2000, S. 221-281).

Unter den französischen Malern des ausgehenden 17. Jahrhunderts war Charles de La Fosse (1636-1716) derjenige, der besonders früh und in einer sehr persönlichen Art und Weise von der Kunst Veroneses beeinflusst wurde⁷⁵⁴. Bereits die zeitgenössischen Quellen bemerken die starke Affinität seiner Malerei zur venezianischen Kunst und vergleichen La Fosse wiederholt mit Veronese⁷⁵⁵, ohne daß sie aber *expressis verbis* von einem direkten Einfluß Veroneses sprechen⁷⁵⁶. Auch die neuere kunsthistorische Literatur betont, daß sich La Fosse durch seine Vertrautheit mit der Kunst Tizians und Veroneses von den übrigen Künstlern seiner Generation deutlich abhebe⁷⁵⁷, wobei der Einfluß Veroneses auf seine Kunst im einzelnen jedoch nur selten untersucht worden ist⁷⁵⁸.

Charles de La Fosse erhielt seine malerische Ausbildung zunächst bei Charles Le Brun⁷⁵⁹. Ab 1658 bereiste er als Stipendiat der Krone Italien, wo er anfangs anscheinend besonders von der römischen Kunst, vor allem von den Werken Raffaels, und der Bologneser Schule⁷⁶⁰ beeindruckt wurde. Sein Studium der Werke Pietro Cortonas regte ihn dann wohl zur näheren Beschäftigung mit der venezianischen Malerei an⁷⁶¹, und so folgte dem zweijährigen Aufenthalt in Rom von 1660 bis etwa 1663 eine ausführliche Studienzeit in Venedig⁷⁶². Nach seiner Rückkehr nach Frankreich wurde La Fosse von Auftraggebern höchsten gesellschaftlichen Ranges und Einflusses gefördert, insbesondere erfuhr er dauerhafte Unterstützung durch Charles Le Brun und erhielt offizielle Aufträge der Krone⁷⁶³. 1673 erfolgte seine Aufnahme in die *Académie Royale*, in deren *conférences* er bereits 1674 über das Problem der Farbe in der

⁷⁵⁴Zur Biographie La Fosses s. Stuffmann 1964, S. 9-34, mit ausführlicher Auswertung zeitgenössischer Quellen; weitere Quellen publiziert von Rambaud 1964-1971, t. 1. S. 178; t. 2, S. 305-308.

⁷⁵⁵Vgl. z.B. Jean-Baptiste de Boyers vergleichende Gegenüberstellung La Fosses und Veroneses. (Boyer 1752, S. 205-213).

⁷⁵⁶So nennt etwa das in der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris erhaltene, wohl von einem Mitglied der Familie La Fosse angefertigte Manuskript mit der Lebensbeschreibung des Malers (ms. 320) zwar eine Reihe von wichtigen Vorbildern, wie Raffael, Rubens, van Dyck und die Schule von Fontainebleau und betont auch La Fosses Bewunderung für die venezianische Malerei, erwähnt aber Paolo Veronese nicht. (Vgl. Dussieux [u.a.] 1854, t. 2, S. 2).

⁷⁵⁷Bailey/Hamilton 1991, S. 19.

⁷⁵⁸Die einzigen in dieser Hinsicht ausführlicheren Beobachtungen finden sich bei Stuffmann 1964, S. 33 et passim.

⁷⁵⁹Vgl. Stuffmann 1964, S. 9-13 ; Bailey/Hamilton 1991, S. 19.

⁷⁶⁰Insbesondere durch die Gemälde der Carracci, Guido Renis und Francesco Albanis (Stuffmann 1964, S. 9-11).

⁷⁶¹Stuffmann 1964, S. 11.

⁷⁶²Nähere Einzelheiten über La Fosses Studien und Aktivitäten in diesen drei Jahren sind bisher nicht bekannt geworden, sicher ist nur, daß der Maler auf seiner Rückreise nach Frankreich in Parma Station machte, um dort die Fresken Correggios zu studieren. (Stuffmann 1964, S. 4 und 11).

⁷⁶³So er an den Arbeiten in den Tuileries und im Louvre beteiligt und wirkte bei der Dekoration der Grands Appartements in Versailles mit. 1688 malte er drei mythologische Darstellungen für den *salon du couchant du Trianon de marbre*, „*Apollon et Thétis*“ (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 31), „*Clythie changée en tournesol*“ (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 32) und „*Repos de Diane*“ (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 33). (Vgl. dazu auch Bailey/Hamilton 1991, S. 20-25).

Malerei referierte⁷⁶⁴. Seit Mitte der 1670er Jahre genoß Charles de La Fosse einen auch international unangefochtenen Ruf als Historienmaler, dessen Kunst vor allem für monumentale Dekorationen gefragt war⁷⁶⁵. Auf die Kunst des frühen 18. Jahrhunderts gewann er seit 1701 besonderen Einfluß, als er zum Direktor der *Académie Royale* ernannt wurde. Denn unter seiner Leitung wandelte sich die *Académie* zu einer Institution, die neuen Vorstellungen gegenüber offener wurde⁷⁶⁶ und eine wirkliche Akzeptanz der *rubenistes* zuließ.

Seit 1703 arbeitete La Fosse wiederholt für Pierre Crozat, mit dem ihn bis zu seinem Tod eine enge freundschaftliche Beziehung verband und in dessen Stadtpalais in der *rue de Richelieu* er seit 1708 lebte⁷⁶⁷. Innerhalb des Kunstzirkels, der sich in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um Crozat bildete, spielte La Fosse eine herausragende Rolle⁷⁶⁸. Zu diesem Kreis aus Malern und Kunsttheoretikern und *amateurs*, gehörten seitens der Künstler u.a. Antoine Coppel und die Brüder Boullogne, die wie La Fosse selbst von der venezianischen Malerei fasziniert waren, aber auch Maler der jüngeren Generation wie Antoine Watteau und Nicolas Vleughels. Sie alle standen zumindest zeitweilig unter einem gewissen künstlerischen Einfluß durch Charles de La Fosse und arbeiteten zum Teil mit ihm an gemeinsamen Projekten⁷⁶⁹. Für Charles de La Fosses eigene Kunstauffassung gewann der über den Kreis um Pierre Crozat hergestellte Kontakt zum führenden Kunsttheoretiker der *rubenistes* Roger de Piles besondere Bedeutung. Zwischen ihm und La Fosse entwickelte sich anscheinend eine enge persönliche Beziehung, die geprägt war von einem intensiven gegenseitigen Gedankenaustausch und

⁷⁶⁴Am 17. 11.1674 verlas La Fosse seinen ersten *discours*, "*La Lumière convenable selon les divers sujets*"; einen weiteren Beitrag zu einem nicht überlieferten Thema trug er am 9.11.1675 vor. 1678 und 1710 schließlich verlas er eine französische Übertragung des Textes von Carlo Cesare Malvasia zum Leben der Carracci. (Teyssèdre 1965, S. 597-598; vgl. aber die abweichenden Angaben bei Michel 1993, S. 661-665, wo die Vorträge aus den Jahren 1675, 1678 und 1710 nicht erwähnt werden).

⁷⁶⁵So war er mit seinen 1689 bis 1692 in London ausgeführten Fresken für Montague-House derart erfolgreich, daß William III. ihn für die Ausstattung von Hampton Court gewinnen wollte. La Fosse zog jedoch die Rückkehr nach Paris vor, wo er in den folgenden Jahren gemeinsam mit Jean Jouvenet, Bon und Louis de Boullogne und Antoine Coppel mit einer Reihe offizieller Aufträge der Krone betraut wurde. (U.a.ab 1692 mit der Ausmalung des Invaliden-Domes, 1699 mit der Dekoration des königlichen Palastes von Marly und 1700-02 mit Arbeiten für das Schloß von Meudon.) Ein besonders bedeutender öffentlicher Auftrag schloß sich 1700-08 mit der Ausstattung der Kapelle von Versailles an. (vgl. dazu Stufmann 1964, S. 80-91; Bailey/Hamilton 1991, S. 19).

⁷⁶⁶Vgl. zur geänderten Haltung der Akademie und zur wachsenden Offenheit gegenüber individuellen künstlerischen Lösungen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Fontaine 1909, S. 157-185.

⁷⁶⁷Für Crozats Stadtpalais gestaltete La Fosse die Deckenausmalung der großen Galerie mit einer Darstellung der "Geburt der Minerva", und eine Decke in Schloß Montmorency mit "*Phaëton qui demande le char à son père*". (Stufmann 1964, S. 31-32; Bailey/Hamilton 1991, S. 19). Die gute Beziehung zwischen La Fosse und Crozat wurde anscheinend nie gestört und dauerte bis zum Tod des Malers an. (Vgl. dazu Stufmann 1964, S. 31-34).

⁷⁶⁸Zum Kreis um Pierre Crozat vgl. Stufmann 1968, S. 22-23; Parmantier 1985, S. 35-36; Crow 1985, S. 39-41 et passim.

⁷⁶⁹Besonders für die künstlerische Entwicklung des jungen Antoine Watteau ist La Fosse in den Jahren zwischen 1710 und 1715 geradezu stilprägend geworden, so daß es bei einigen Zeichnungen in *trois-crayons*-Technik nach wie vor nicht sicher ist, ob sie von Watteau oder La Fosse stammen (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 207 und R 206). Auch die von Watteau für Pierre Crozat geschaffenen Allegorien der vier Jahreszeiten (**Abb. 41 und 42**) sind stilistisch so eng mit Arbeiten La Fosses verwandt, daß bereits Caylus 1748 annahm, Watteau habe auf Entwürfe des älteren Malers zurückgegriffen. (Champion 1921, S. 95; vgl. zur Frage der Abhängigkeit Watteaus von La Fosses Morgan Graselli/Rosenberg 1985, S. 325).

wechselseitiger Beeinflussung⁷⁷⁰.

Die eigenen Arbeiten La Fosses lassen eine Fülle der verschiedensten Einflüsse erkennen⁷⁷¹, was bereits in den zeitgenössischen Quellen festgehalten wurde. So hebt etwa der Verfasser des schon erwähnten Manuskriptes zur Biographie des Malers vor allem dessen Kenntnis der verschiedenen großen Malschulen der Vergangenheit als Grundlage für die Entwicklung seiner eigenen Kunst hervor. Zugleich weist er bereits auf die Schwierigkeiten einer eindeutigen stilistischen Zuordnung der Malerei La Fosses hin, wenn er einerseits über dessen Venedig-Aufenthalt schreibt: “[...] *il ne chercha qu’à se faire une nouvelle route en étudiant et imitant les principaux peintres de cette école*”, andererseits wenig später fortfährt: “*M. de La Fosse étoit très-prévenu en faveur de Rubens⁷⁷² et de Vandyck qui, comme lui, s’étoient perfectionnés sur l’école vénitienne, trouvant que ces deux peintres avoient même porté plus loin les connoissances sur l’intelligence de la peinture, et avoient surpassé le Vénitiens dans certaines parties de la couleur*”, um sofort anzuschließen: “*Il connoissoit parfaitement bien le mérite du Corrège, qu’il mettoit à la tête de tous les peintres [...]*”⁷⁷³

Trotz der Vielfalt seiner Quellen scheint für La Fosses eigene künstlerische Entwicklung vor allem die Verarbeitung von Anregungen aus dem *œuvre* Paolo Veroneses besonders prägend gewesen zu sein⁷⁷⁴, die insbesondere in seinem malerischen Werk ihren Niederschlag fand⁷⁷⁵. Daß La Fosse ein profunder Kenner der Kunst Paolo Veroneses war, der mit dem Stil der Caliari-Werkstatt bestens vertraut war und Fälschungen nach Veronese identifizieren konnte, macht ein Vorfall deutlich, den Charles-Antoine Coypel überliefert⁷⁷⁶. Danach hatte Sebastiano Ricci versucht, La Fosse eine eigene Arbeit als Werk Veroneses unterzuschieben, was dieser

⁷⁷⁰Im Manuskript über La Fosse in der École des Beaux-Arts heißt es ausdrücklich: “*Il étoit aussi ami particulier de M. de Piles, auteur de plusieurs ouvrages sur la peinture, qui s’est servi des sentiments de M. de La Fosse, et n’a rien produit qu’après l’avoir consulté et pris ses idées sur les principaux principes que M. De Piles a donnés sur la peinture.*” (Zitiert nach Dussieux 1854, t.2, S. 6-7; vgl. dazu auch Stuffmann 1964, S.13-14.) So ist es wohl auch hauptsächlich auf den Einfluß Charles de La Fosses zurückzuführen, daß de Piles im Jahr 1699 als außerordentliches Mitglied in die *Académie Royale* aufgenommen wurde und 1704 offiziell in die Akademie aufgenommen wurde. (Stuffmann 1964, S. 26; Teyssèdre 1965, S. 511).

⁷⁷¹Vgl. die stilistischen Analysen bei Stuffmann 1964, S. 35-91.

⁷⁷²Die Kunst Peter Paul Rubens’ hatte La Fosse, abgesehen von den Gemälden des “Medici-Zyklus” in königlichem Besitz (1622-1625; Paris, Musée du Louvre; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 730-754), durch die umfangreiche Sammlung des *duc de Richelieu* kennengelernt, für den er in den 1670er Jahren tätig war (Bailey/Hamilton 1991, S. 19; Stuffmann 1964, S. 19).

⁷⁷³Zitiert nach Dussieux 1854, t. 2, S. 6-7.

⁷⁷⁴Stuffmann 1964, S. 91.

⁷⁷⁵Während La Fosses Gemälde durch Stuffmann 1964 grundlegend bearbeitet wurden, steht eine entsprechende Untersuchung zu seinem zeichnerischen Werk bisher noch aus; vgl. zu La Fosses Zeichnungen: Guiffrey/Marcel t.7, 1912, S. 67-71, Kat.-Nr. 5448-5468; Cuzin 1981; Bjurström 1987, S. 96; Dessins français du XVIIIe siècle 1987, Kat.-Nr. 1-3.

⁷⁷⁶Die in der Literatur (u.a. bei Daniels 1976/2, S. XIV) wiederholt gemachte Angabe, die Anekdote werde erstmals von Horace Walpole in seinen “*Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists [...]*” (vol. 3, 1827, S. 282) überliefert, ist zu korrigieren. Walpoles Anmerkung nennt als Quelle ausdrücklich die von Charles-Antoine Coypel veröffentlichte eine anonyme Biographie Mignards (M. le C. de C**): “*Vie des Pierre Mignard, premier peintre du roi*”). Dieser Text wurde 1752 von Coypel, wie auch Lépicié veröffentlicht (Coypel 1752, t. 1; Lépicié 1752, t. 1).

jedoch bemerkte und Ricci den Rat erteilte, in Zukunft statt eigenen Kompositionen nur noch Arbeiten „à la Veronese“ anzufertigen⁷⁷⁷.

In La Fosses *œuvre* lassen sich zwei Perioden besonders intensiver Auseinandersetzung mit der Kunst Veroneses beobachten. Die erste liegt in der Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien und betrifft vornehmlich die Werke, die in den 1680er Jahren entstanden sind. So findet sich bereits in der 1682 vollendeten Darstellung des „Tempelgang Mariens“⁷⁷⁸ (**Abb. 11**) eine kompositionelle Bezugnahme auf Veronese, z.B. in der Gestaltung der Figurengruppe und der Hintergrundarchitektur⁷⁷⁹. Vor allem aber ist La Fosse hier in seiner kraftvollen Farbgestaltung, die sich von dem bisher seine Arbeiten dominierenden Stil Charles Le Bruns deutlich abhebt, von der venezianischen Malerei beeinflusst. Dies wurde bereits von seinen Zeitgenossen besonders betont. So schreibt etwa Pierre-Jean Mariette 1764, La Fosse „*s'est distingué principalement par une intelligence de clair-obscur, & de beaux effets de couleurs*“ und erwähnt ausdrücklich, er habe „*les sublimes beautés du coloris*“ während seines Aufenthaltes in Venedig erworben⁷⁸⁰. Noch stärker sind die Anregungen aus der Kunst Veroneses in La Fosses mythologischen Kompositionen greifbar, wie etwa bei seiner „Rast der Diana“⁷⁸¹ (**Abb. 13**) oder bei „Venus in der Schmiede des Vulkan“ (**Abb. 14**)⁷⁸². Beide Bilder zeigen ein für die französische Malerei neues, weich schimmerndes Kolorit, lassen aber zugleich in der Herausarbeitung der Konturen und einer gewissen Härte der Formbildung die klassischen Traditionen des 17. Jahrhunderts durchaus noch spüren.

Abgesehen vom Kolorit greift La Fosse auch für einzelne Motive immer wieder auf Vorbilder aus Werken Veroneses zurück⁷⁸³, wie etwa bei der „Rast der Diana“ mit der Blüten streuenden

⁷⁷⁷Nach dem Bericht in der Biographie Mignards sagte La Fosse wörtlich: „*Croyez-moi, Monsieur, faites toujours des Paul Veronèses, & jamais des Riccis.*“ (*Vie de Pierre Mignard, premier peintre du roi, par M. le C. de C**; in Coppel 1752, t.1, S. 152.)

⁷⁷⁸„*Présentation de la Vierge au temple*“; Toulouse, Musée des Augustins (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 20).

⁷⁷⁹Stuffmann weist auf Beziehungen zu dem Gemälde: „*Cristo guarisce la giovane di Naim*“ aus der Veronese-Werkstatt hin (wohl um 1565-1570, von Benedetto Caliari gemalt; Wien, Kunsthistorisches Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 92). Dieses Bild könnte La Fosse zwar nicht im Original, jedoch durch den von David Tenier 1664 im „*Theatrum Pictorium*“ veröffentlichten Stich von Jan van Troyen (**Abb. 12**) bekannt gewesen sein. (Stuffmann 1964, S. 58; zum Stich von Jan van Troyen s. Ticozzi 1978, S. 39).

⁷⁸⁰Mariette in seiner biographischen Notiz über La Fosse im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 102-103.

⁷⁸¹1688; im Original nicht erhalten, nur in einigen Kopien des 18. Jahrhunderts überliefert, z.B. in St. Petersburg und Toronto; s. Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 33/34; Bailey/Hamilton 1991, S. 20-25.

⁷⁸²1690-1700; Nantes, Musée des Beaux-Arts; (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 40; s. auch Bailey/Hamilton 1991, S. 26-31; Mai/Weber-Woelk 2000, S. 354-355).

⁷⁸³Vgl. z.B. auch die Begleiterin der Diana im Vordergrund links, die etwa an die liegende Figur der Aglauros in Veroneses Komposition „*Mercurio, Erse ed Aglauro*“ (um 1576-80; Cambridge, Fitzwilliam Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 266; im 17. Jahrhundert in Rom, Sammlung Christina von Schweden; ab 1724 im Besitz des duc d'Orléans; **Abb. 15**) erinnert. Eine derartige Übernahme einzelner Haltungen oder Figuren findet sich wiederholt in Gemälden und Zeichnungen La Fosses, wie z.B. auf einer Zeichnung im Musée des Beaux-Arts in Rennes, die die Taufe Christi zeigt und für die Christus-Figur eine Haltung verwendet, wie sie typisch für Darstellungen dieses Themas aus der Veronese-Werkstatt ist (vgl. z.B. die Darstellungen in Braunschweig; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 13; und Raleigh, ebda. Kat.-Nr. 14). Zumindest ein Bild aus der Werkstatt Veroneses mit einer Darstellung der Taufe Christi läßt sich im 18. Jahrhundert in Frankreich nachweisen, es befand

Dienerin rechts hinter der Göttin. Ihre Pose und ihr Gesichtstyp ähneln deutlich Veroneses "Allegorie der Musik" in der Biblioteca Marciana in Venedig (**Abb. 16**)⁷⁸⁴, die La Fosse bei seinem Aufenthalt in Nord-Italien sicher gesehen hatte.⁷⁸⁵

Besonders charakteristisch für den Figurenstil Charles de La Fosses ist das Spiel mit kontrastreichen, in verschiedene Richtungen auseinander strebenden Posen. Dabei werden die divergierenden Bewegungsachsen nicht nur für die Gesamtanordnung der Figuren verwendet, sondern sie können auch im Körper einer einzelnen Person aufeinandertreffen, so daß der Eindruck einer spiraligen Verdrehung der Gestalt entsteht, wie in dem 1689-92 entstandenen Bild "*L'Enlèvement d'Europe*" (**Abb. 17**)⁷⁸⁶. Hier ist der Rumpf der sitzenden Europa so stark in sich gedreht, daß Kopf und Arme der Figur in entgegengesetzte Richtungen bewegt werden. Ganz ähnliche Posen finden sich in den Arbeiten der Caliori-Werkstatt, die vorwiegend unter Beteiligung der Mitarbeiter Paolos (etwa Carletto Caliaris) entstanden. So stimmt die Haltung der Europa La Fosses z.B. auffallend mit einer um 1582 entstandenen Darstellung der Judith überein, die sich seit 1662 im Besitz Ludwigs XIV. befand (**Abb. 18**)⁷⁸⁷.

Diese Form der kompliziert auseinanderstrebenden, zuweilen etwas gewollt wirkenden Posen ist eine Eigentümlichkeit, die sich nicht nur bei Charles de La Fosse findet, in seinen Gemälden jedoch besonders gut zu beobachten ist. Solche Bewegungen werden jedoch auch in Zeichnungen Louis de Boullognes⁷⁸⁸ oder in einigen Studien und Gemälden Antoine Watteaus⁷⁸⁹. Erst nach etwa 1715 verlieren sich diese Posen in der französischen Malerei zugunsten natürlicherer und gelösterer Haltungen⁷⁹⁰.

sich im Besitz Jean de Juliennes und wurde bei der Versteigerung der Sammlung 1767 für 845 *livres* vom *duc de Praslin* erworben (Caliari 1888, S. 220; Pignatti 1976, S. 240).

⁷⁸⁴Vollendet 1557 (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 68).

⁷⁸⁵Veroneses Gemälde muß in Frankreich einen gewissen Bekanntheitsgrad besessen haben, denn es wurde von André Félibien in seinen "*Entretiens*" erwähnt und beschrieben. (Félibien 1725, t. 3, S. 137). Um 1715 sollte dieses Motiv noch einmal aufgegriffen werden, als Watteau unter dem starken Einfluß Charles La Fosses seine Darstellung des Frühlings für Pierre Crozat schuf. Watteau verwandte dabei die Pose für seine Figur des Zephyr, der einen Blütenkranz über das Haupt der Flora hält (**Abb. 41**). Das um 1715 entstandene, ehemals in der Sammlung Grant befindliche Gemälde "*Le Printemps*", wurde 1966 bei einem Brand zerstört. Michael Levey hatte jedoch 1964 eine farbige Reproduktion publiziert, die neben dem Stich von Louis Desplace aus dem 18. Jahrhundert eine zumindest annähernde Beurteilung des Bildes zuläßt. (Vgl. Levey 1964; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 A).

⁷⁸⁶Iliffe Collection, Basildon House; gemalt für Lord Montague (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 38a).

⁷⁸⁷"*Giuditta consegna la testa di Oloferne ad una schiava*" (Caen, Musée des Beaux-Arts; seit 1662 in den königlichen französischen Sammlungen, seit 1709 im Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 11).

⁷⁸⁸Z.B. bei der Figur der Venus in der Darstellung der "*Déification d'Enée*" aus den späten 1680er Jahren (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv. RF 24957; Schnapper/Guicharnaud 1986, Nr. 6).

⁷⁸⁹Vgl. z.B. das nur durch den Stich Pierre-Alexandre Avenlines überlieferte, wohl um 1708 entstandene Bild "*La Villageoise*" (Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 27; **Abb. 110**) oder die um 1715 entstandene Darstellung "*L'Automne*", wo die Kontraste in der Haltung bereits gemildert worden sind (Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 125).

⁷⁹⁰Bereits bei François Lemoyne (1688-1737) und stärker noch in den Arbeiten François Bouchers (1703-1770) und seiner Generation.

Vor allem in den Jahren um 1690 ist in den Arbeiten Charles de La Fosses - vor allem in denjenigen, die in London für Lord Montague entstanden - das Vorbild Veroneses besonders deutlich greifbar. Zu dieser Werkgruppe zählt neben der bereits erwähnten Darstellung der Europa das heute nicht mehr erhaltene Treppenhaus in Montague House, das nach den Recherchen Stufmanns ebenfalls stark von Veronese beeinflusst gewesen sein dürfte⁷⁹¹, und das 1689-92 entstandene Ölgemälde "Rinaldo und Armida" (**Abb. 19**)⁷⁹². Letzteres läßt sich in seiner Gesamtanlage gut mit Darstellungen des sterbenden Adonis und ähnlichen Motiven aus der Veronese-Werkstatt vergleichen⁷⁹³.

Vergleicht man die Kompositionen Charles de La Fosses jedoch in ihrem Gesamteindruck mit den Werken Veroneses, so wird bei aller Ähnlichkeit auch gleichzeitig ein charakteristischer Unterschied deutlich, der u.U. durch das Studium der Kompositionen von Peter Paul Rubens bedingt ist, mit denen sich La Fosse in den 1670er Jahren beschäftigt hatte: La Fosse integriert in seine gesamte Komposition eine dynamische Bewegung, die seine Auffassung von Veronese unterscheidet. Jedoch wird diese Dynamik - anders als bei Rubens - nicht durch die Haltungen der einzelnen Personen getragen, sondern ist eher auf die Anordnung der Figuren im Raum zurückzuführen⁷⁹⁴. Dieses Grundprinzip der Anordnung ist zwar durchaus auch mit den Kompositionsachsen in Werken Veroneses vergleichbar und könnte von dem venezianischen Meister angeregt sein. Bei Veronese ist jedoch insgesamt die Dynamik in der Anordnung der Personen weniger ausgeprägt, und es herrscht stattdessen eine stärkere Ausgewogenheit der Komposition durch die Anordnung der Figuren in Stufen vor⁷⁹⁵.

Eines der Hauptmerkmale in den Bildern Charles de La Fosses ist das seit den 1680er Jahren durchgehend zu beobachtende Bemühen um eine Belebung des Kolorits und um eine ausgeprägte Harmonisierung der Farbgebung⁷⁹⁶. Besonders deutlich wird dies z.B. in den beiden

⁷⁹¹Stufmann 1964, S. 76-77.

⁷⁹²Iliffe Collection, Basildon House; gemalt für Lord Montague (Stufmann 1964, Kat.-Nr. 38).

⁷⁹³Zwar ist heute keine Rinaldo-Sezne Veroneses bekannt, jedoch existierte in der Sammlung Pierre Crozat eine Komposition, die Mariette in seinem Versteigerungs-Katalog der Sammlung als "*Renaud couché près d'Armide qui sort du bain, par un disciple de Paul Véronese*" beschreibt (Mariette 1751, S. 27, No. 69; anscheinend nicht im posthumen Inventar Crozats aus dem Jahr 1740 enthalten; nicht bei Stufmann 1968). Eine vergleichbare Gesamtanlage der Hauptszene unter einem Baum und ähnliche Assistenz-Figuren, insbesondere Amoretten, finden sich in verschiedenen Gemälden Veroneses: so in seiner "Venus mit dem schlafenden Adonis" (um 1580; Madrid, Museo del Prado; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 311) oder in der Komposition "Venus mit dem sterbenden Adonis" (um 1580; Stockholm, Nationalmuseum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 268), die sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung Christinas von Schweden in Rom und ab 1724 in der Sammlung Orléans in Paris befand (vgl. Stryenski 1913, S. 155, Kat.-Nr. 85).

⁷⁹⁴So verläuft etwa bei "Rinaldo und Armida" eine auffällige Blickachse von links unten nach rechts oben.

⁷⁹⁵Es stellt sich die Frage, ob Charles de La Fosse, der mit den Arbeiten Sebastiano Riccis gut vertraut gewesen ist, u.U. in dieser Form seiner Umsetzung der Vorbilder Veroneses durch die Pasticci Riccis beeinflusst gewesen sein könnte, der die Kompositionsprinzipien des 16. Jahrhunderts in seinen Arbeiten auflockerte und die Anordnung der Figuren damit zugleich dynamischer machte.

⁷⁹⁶Dies gilt nicht nur für La Fosses Gemälde, sondern auch für die Zeichnungen, bei denen sich La Fosse besonders früh für die farbige *trois-crayons*-Technik venezianischer Art interessierte. (Bjurström 1987, S. 96; Roland-Michel 1987, S. 254 und 256).

Darstellungen “Die Weihe des Aeneas”⁷⁹⁷ und “Der Besuch der Venus in der Schmiede des Vulkan”⁷⁹⁸ (**Abb. 14**). Hier findet sich die für La Fosse charakteristische Kombination harmonischer Farbtöne ohne stärkere Kontraste im Vordergrund, eine wohl durchdachte Lichtführung und eine Gestaltung des Landschaftshintergrundes und des Himmels in lebhaften, venezianisch anmutenden Farben⁷⁹⁹. In beiden Gemälden werden diejenigen Farbtöne, die die Hauptfiguren hervorheben, in verschiedenen anderen Partien des Bildes wieder aufgegriffen, so daß die Kompositionen durch eine ganz besondere Ausgewogenheit des Kolorits gekennzeichnet sind, die ein besonders wichtiges Anliegen La Fosses war. Besonders mit dieser Art der Farbgestaltung bezieht sich La Fosse auf die Forderungen, die von den Vertretern der neuen französischen Kunsttheorie am Ende des 17. Jahrhunderts immer wieder vorgebracht wurden. So ist die Frage der Harmonie in der Farbkomposition eines der Themen, das Roger de Piles in seinen verschiedenen Publikationen besonders ausführlich behandelt, und sowohl de Piles, als auch die Vertreter der *rubenistes* in der *Académie* führen in diesem Zusammenhang immer wieder die Werke Paolo Veroneses als vorbildhaft für die Gestaltung eines harmonischen Kolorits an⁸⁰⁰. Dieser besondere Farbstil La Fosses dürfte daher eine Bemühung darstellen, dieser neuen Auffassung in der Praxis zu entsprechen, und er dürfte wohl zweifellos unter dem Einfluß der Auseinandersetzung mit der Kunst Veroneses entwickelt worden sein.

Nach einer kürzeren Phase, in der La Fosses Arbeiten weniger als zuvor von der venezianischen Kunst beeinflußt waren und vielmehr eine persönliche Variante des “*style Louis XIV*”⁸⁰¹ widerspiegeln, sind seit etwa 1701, als sich der Kontakt des Malers zu Pierre Crozat und Roger de Piles intensivierte, in seinen Arbeiten die Anregungen aus der Kunst Paolo Veroneses wieder stärker spürbar⁸⁰². So wurden etwa in seinem Gemälde “*Moïse sauvé des eaux*” (**Abb. 20 und 21**)⁸⁰³, das für das *cabinet de billard* in Versailles entstand und die besondere Hochschätzung des Künstlers in dieser Zeit belegt, sowohl die Anordnung der Personengruppe in übereinandergestufen Reihen, als auch die Haltungsmotive einzelner Personen (vor allem der Zentralfigur der Tochter des Pharao und ihrer Vertrauten) von Veroneses Tafelbild desselben Themas in der Sammlung Crozat (**Abb. 22**)⁸⁰⁴ angeregt. Auch der gegabelte Baum im Mittelgrund, unter dem die Szene auch in diesem Fall angesiedelt ist, findet sich in den

⁷⁹⁷ 1690-1700; Nantes, Musée des Beaux-Arts; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 41.

⁷⁹⁸ 1690-1700; Nantes, Musée des Beaux-Arts; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 40.

⁷⁹⁹ Charakteristisch sind etwa das Türkisblau des Himmels oder die Rosé-Töne, die La Fosse für Gewänder und Draperien verwendet.

⁸⁰⁰ So nennt de Piles Veronese “*une source d'exemples inépuisable*” in bezug auf die Harmonie und die Vielfalt der Farben in einem Gemälde. (De Piles 1708, S. 194).

⁸⁰¹ Bailey/Hamilton 1991, S. 19; dt. von der Verf.

⁸⁰² Vgl. dazu Stuffmann 1964, S. 40 und S. 47-48.

⁸⁰³ “*Moïse sauvé des eaux*”; um 1701; Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 49.

⁸⁰⁴ “*Mosè salvato delle acque*” (wohl um 1570; Washington D.C., National Gallery, Andrew W. Mellon Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 283; 1751 im Versteigerungskatalog der Sammlung Louis François Crozat, jedoch nicht im posthumen Inventar der Sammlung Pierre Crozat von 1740; nach einem handschriftlichen Eintrag im Londoner Exemplar des Auktionskatalogs von Colins erworben, ab etwa 1772 im Besitz Katharinas II. von Rußland).

verschiedenen Varianten dieses Themas aus der Veronese-Werkstatt immer wieder⁸⁰⁵. Daß wirklich ein Vorbild Veroneses den Ausgangspunkt für die Entwicklung dieser Komposition bildete, wird besonders durch zwei weitere Fassungen, die La Fosse anfertigte, deutlich⁸⁰⁶. Denn diese orientierten sich in einzelnen Motiven, wie z.B. der Haltung des Moses-Knaben, viel offener am originalen Vorbild als die endgültig ausgeführte Version, die sowohl in den Einzelheiten, wie in der gesamten Komposition (besonders in der Auflockerung in der Personen-Gruppierung und in ihrer größeren Dynamik) stärker von den Arbeiten Veroneses abrückt⁸⁰⁷.

Ein solcher Ansatz ist durchaus bezeichnend für den Umgang Charles de La Fosses mit den *grands maîtres*. Einerseits studierte La Fosse die stilistischen Charakteristika, die er vorfand, genau und wählte sorgfältig diejenigen zur Übernahme aus, die dem aktuellsten Stand der kunsttheoretischen Diskussion innerhalb der Académie entsprachen. Andererseits gelang es ihm, die einzelnen Elemente so gut zu verarbeiten, daß er aus den abgeleiteten Einzelmerkmalen einen neuen eleganten Stil entwickeln konnte, der das Vorbild nicht unmittelbar auf den ersten Blick zu erkennen gibt⁸⁰⁸.

Auch noch in einem der letzten Tafelbilder, das Charles de La Fosse schuf, seiner „Anbetung der Könige“ für den Chor von *Notre Dame* aus den Jahren 1715/16 (**Abb. 24 und 25**)⁸⁰⁹, sind Zusammenhänge mit Arbeiten Veroneses erkennbar - nun sogar deutlicher als bei den meisten seiner früheren Gemälde. In der Kunstsammlung Pierre Crozats befanden sich zwei Darstellungen aus der Veronese-Werkstatt, die die „Anbetung der Könige“ zeigen⁸¹⁰. Außerdem hatte La Fosse während seines Aufenthaltes in Venedig eine weitere Fassung dieses Themas

⁸⁰⁵Dagegen orientiert sich der sehr einheitlich wirkende Landschaftshintergrund wohl eher an Rubens'schen Vorbildern.

⁸⁰⁶Beide Fassungen (ehemals in Frankfurter und Londoner Privatbesitz; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 50 und 51, vgl. **Abb. 23**) entstanden um 1701. Für die Frage der Abhängigkeit La Fosses von Veronese ist vor allem die Frankfurter Studie interessant. Denn hier wird der Moses-Knabe mit dem Kopf nach vorne gezeigt, seine Haltung stimmt damit ganz genau mit derjenigen des Kindes bei Veronese überein. Gerade dieses Motiv scheint immer wieder für Künstler des 18. Jahrhunderts ein besonders charakteristisches und interessantes Detail in Veroneses Komposition dargestellt zu haben, wie etwa Tiepolos Darstellung der „Auffindung des Moses“ (1740; Edinburgh, National Gallery of Scotland; Piovene/Pallucchini 1968, Kat.-Nr. 131) zeigt, die ebenfalls in enger Anlehnung an Veronese entstand und die gleiche Position des Kindes aufgreift. Bezeichnenderweise verzichtet La Fosse in der endgültigen Fassung seines Gemäldes dann offenbar ganz bewußt auf dieses gewissermaßen „verräterische“ Motiv.

⁸⁰⁷Die auch hier wieder gesucht harmonische Farbgebung erzeugte La Fosse durch den geschickten Einsatz verschiedenartiger Grundierungen und Lasuren, durch die ein warmer, harmonischer und zugleich leuchtender Gesamteindruck entstand, bei dem keine Farbe isoliert erscheint. (Vgl. zu dieser speziellen Technik Stuffmann 1964, S. 49).

⁸⁰⁸Auf diese Form der Rezeption wird auch in zeitgenössischen Quellen, wie in dem bereits erwähnten Manuskript zur Biographie La Fosses, hingewiesen.(s. Dussieux [u.a.] 1854, t. 2, S. 2).

⁸⁰⁹Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 71.

⁸¹⁰Werkstattfassung; Privatbesitz Schweiz (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 299; nach den Angaben im *Recueil Crozat* (t. 2, 1742, S. 68) zuvor in den Sammlungen Avice, Bertin, Vanolles und Plessis-Praslin und Crozat, um 1742 im Besitz des *comte de Morville*) und eine Carletto Caliarì zugeschriebene Vairante (St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 309; Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 172).

sehen können, zu der sein Gemälde besonders enge Beziehungen aufweist (**Abb. 26**)⁸¹¹. Denn La Fosse entlieh von dieser Komposition verschiedene Motive, wie die geborstene Säule hinter der Madonna, die Person, die diese Säule umfaßt, die gesamte Gruppenkomposition von rechts unten nach links oben und die zentrale Figur des weißhaarigen Königs im goldenen Mantel. Dabei ging La Fosse auch noch 1715 nach denselben Prinzipien vor wie in seinen früheren Arbeiten. Das heißt, er machte Anleihen, ohne daß es dabei jedoch zur direkten Übernahme einzelner Details in der Art eines Pasticcio käme. La Fosse versucht vielmehr, sein Vorbild wirklich zu verarbeiten, und auf dieser Grundlage - unter bewußter Vermeidung aller Elemente, die den Eindruck einer Nachahmung oder Kopie erwecken könnten - einen eigenen neuen Stil zu gestalten.

Für die weitere Entwicklung der französischen Malerei spielte das Werk Charles de La Fosses, besonders in den Übergangsphase um 1700, allem Anschein nach eine entscheidende Rolle⁸¹². Seine Fresken fanden allgemeine Beachtung⁸¹³, eine Reihe seiner Tafelbilder wurden von anderen Malern studiert und kopiert⁸¹⁴, und auch seine späten Gemälde für Notre Dame wurden mit großem Interesse vom Pariser Publikum aufgenommen⁸¹⁵. Besonders war es für La Fosse aber durch seine Leitung der *Académie Royale* möglich, seine Vorstellungen von einer neuen, vom Kolorit getragenen französischen Malerei an einen Kreis jüngerer Künstler wie Nicolas Vleughels, Nicolas Bertin und Jean-Antoine Watteau weiterzugeben⁸¹⁶. Dies gilt insbesondere für den Stil seiner späten Arbeiten, der bereits als eine echte Vorstufe zur Malerei der 1720er und 1730er Jahre gesehen werden kann und in vielen Elementen auf Lemoyne oder Boucher vorausweist⁸¹⁷.

Die Besonderheiten dieses Stils sind einerseits geprägt durch La Fosses Bemühen, die kunsttheoretischen Forderungen der *rubenistes* in die Praxis umzusetzen, andererseits durch seine starke persönliche Orientierung an der venezianischen Kunst und insbesondere am *œuvre* Paolo Veroneses. Die Wahl gerade dieses Vorbildes läßt sich wohl vor allem durch den Einfluß Pierre Crozats und dessen persönliche Vorliebe für Veronese erklären, sie steht aber auch im Zusammenhang mit dem Ringen um einen Weg zwischen der klassischen französischen Malerei

⁸¹¹„*Adorazione dei Magi*“ (1573; London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 196; im 17. und 18. Jahrhundert in San Silvestro, Venedig; 1649 von Carlo Sacchi gestochen; dieser Stich war, wie die Aufzeichnungen Mariettes belegen, in Frankreich gut bekannt (vgl. Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 28).

⁸¹²Vgl. Stufmann 1964, S. 66 und S. 91; Conisbee 1981, S. 75.

⁸¹³Vor allem diejenigen im Pariser Invalidendom und in Montague-Hous in London (s. Stufmann 1964, S. 20).

⁸¹⁴So z.B. „Die Rast der Diana“ (**Abb. 13**), die als gesamte Komposition kopiert wurde, von der aber auch einzelne Figuren abgeleitet wurden, etwa von Nicolas Bertin und Jean-François de Troy (vgl. Bailey/Hamilton 1991, S. 22-24 und Anm. 29).

⁸¹⁵Stufmann 1964, S. 63.

⁸¹⁶Zu La Fosses Einfluß auf die Entwicklung der *trois-crayons*-Zeichnung bei Coypel, Boullogne und Watteau s.u.

⁸¹⁷Christopher Wright charakterisiert La Fosses Stil zusammenfassend: „*La Fosse was the artist least influenced by Poussin, and all his main works have a curiously eighteenth-century air, on account of their lightness of composition and swirling movement*“ (Wright 1985, S. 190). Für diese enge Beziehung zum Stil der späteren Künstler ist es bezeichnend, daß z.B. La Fosses „Raub der Europa“ in Montague-House in einem der alten Sammlungs-Inventare als Werk Bouchers geführt wurde. (vgl. Stufmann 1964, S. 105, Kat.-Nr. 38a).

und dem Stil der Rubens-Schule, für den gerade die Kunst Veroneses in ihrer Verbindung von lebendiger Farbgebung und klar strukturierter Komposition geeignete Vorbilder liefern konnte⁸¹⁸. Für die Bedeutung Veroneses in der Umbruchphase der ersten beiden Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts ist es charakteristisch, daß es gerade dieser durch das Studium der Werke der Caliari-Schule angeregte Stil war, der auf die Weiterentwicklung der französischen Malerei in ihrer speziellen Ausprägung zum Rokoko hin einen besonders großen Einfluß nahm.

2.2. Exkurs - Das Frauen-Ideal in der französischen Malerei zwischen Charles de La Fosse und François Boucher

Vielleicht stärker als in jedem anderen Bereich der französischen Malerei zwischen 1680 und 1730 ist der Einfluß Paolo Veroneses bei der Entwicklung eines Frauentypus greifbar⁸¹⁹, der in den Arbeiten Charles de La Fosses seine erste Ausprägung fand⁸²⁰ und seitdem für die Kunst der nachfolgenden Generationen typisch werden sollte⁸²¹.

La Fosses Frauen sind charakterisiert durch etwas gedrungene, rundliche Proportionen, einen vollen und festen Körperbau und ein helles Inkarnat, auf dem ein silbriger Glanz liegt (**vgl. Abb. 14 und 21**). Sie haben zumeist blondes oder hellbraunes Haar, und die Ähnlichkeit zwischen ihnen ist so groß, daß ein zu Grunde liegendes einheitliches Schönheitsideal anzunehmen ist, nach dem diese Figuren gestaltet wurden. Eine Gegenüberstellung der Frauenfiguren Veroneses zeigt auffallende Ähnlichkeiten zwischen dem Idealtyp La Fosses und demjenigen auf Gemälden des Caliari-Kreises⁸²², wo sich dieselben festen, rundlichen Körper mit silbrig

⁸¹⁸Wie die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts La Fosses Bemühungen um die Weiterentwicklung des französischen Stils beurteilte, faßt am besten Mariette zusammen, der 1764 über La Fosse schreibt: *“Il fit toute sa vie une étude particulière du Titian et de Paul Veronese, & dans l'Ecole Flamande Rubens fut un de ceux qu'il étudia davantage. C'est en travaillant d'après ces modèles qu'il acquit cette belle intelligence de clair-obscur qui l'a placé au rang de nos meilleurs coloristes.”* (Mariette im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 102-103).

⁸¹⁹Es ist für diesen Aspekt besonders bemerkenswert, daß sich trotz aller Kritik an Veronese auch in der französischen Kunsttheorie Passagen finden, in denen seine Frauendarstellungen gelobt werden. So schreibt etwa Roger de Piles, der generell die Aktdarstellungen Veroneses kritisiert, da ihnen die notwendige zeichnerische Grundlage fehle: *“Il paroît néanmoins qu'il [d.i. Veronese] a pris soin de dessiner les femmes avec quelque élégance, selon l'idée qu'il s'étoit fait du beau Naturel.”* (De Piles 1699/1, S. 281).

⁸²⁰Das früheste Beispiel für diesen Frauentyp findet sich in einer noch etwas tastenden und nicht vollständig ausgerägten Art bereits 1680 in La Fosses “Opfer der Iphigenie”, einer Komposition, die insgesamt noch stark den klassischen französischen Traditionen verpflichtet ist. (Versailles, Trianon; Stufmann 1964, Kat.-Nr. 19).

⁸²¹Vgl. generell zum Thema des weiblichen Aktes in der europäischen Malerei Clark 1956, insbes. S. 71-172. Die sehr unterschiedliche Auffassung im Frauenideal der verschiedenen Schulen und die daraus entwickelten Stiltraditionen wurden zuletzt beim Vergleich der verschiedenen Arbeiten französischer, italienischer und flämischer Maler in den beiden Ausstellungen zum Thema der Venus-Ikonographie in Köln und München deutlich. (Vgl. dazu Mai/Weber-Woelk 2000; Denk/Paul/Renger 2001).

⁸²²Typische Beispiele für diesen Frauen-Typus im Werk Veroneses sind etwa seine beiden um 1578-80 entstandenen, ehemals in Paris befindlichen Gemälde *“Venere e Marte legati da Amore”* (New York, Metropolitan Museum of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265; bis 1724 im Besitz der Erben Christinas von Schweden in Rom, seitdem in der Sammlung Orléans; Stryiński 1913, Kat.-Nr. 91; **Abb. 27**) und *“Venere e Adone con amorini e cani”* (Seattle, Art Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 267; bereits vor 1646 in der Sammlung Housset, danach bis 1777 in der Sammlung Randon de Boisset nachweisbar; **Abb. 28**).

leuchtendem Inkarnat finden (vgl. Abb. 9, 15 und 27).

Besonders ein Vergleich mit der ganz anderen Art, in der Peter Paul Rubens und seine Schule den weiblichen Akt behandeln (Abb. 29 und 30)⁸²³, macht die engen Beziehungen zwischen La Fosses und Veroneses Auffassung deutlich. Bei Rubens ist die gesamte Gestalt der Frauen üppiger, oft auch insgesamt im Körperbau recht groß und massig angelegt. Die Körper sind wesentlich weicher gebildet, und die Hautoberfläche wird nicht einheitlich straff wiedergegeben, sondern ist zumeist in eine ganze Reihe kleinerer Partien aufgelöst, auf denen Lichter und (oft bläuliche) Schatten spielen⁸²⁴. Eine solche Behandlung des Aktes erweist sich als grundsätzlich verschieden von den Darstellungen der französischen Künstler an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert (wie z.B. La Fosse, Bon und Louis de Boullogne), aber auch der Maler der nachfolgenden Generationen (wie Watteau, de Troy, Boucher oder Natoire)⁸²⁵.

Die Frauenakte, die in Frankreich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts entstanden, zeigen besonders deutlich das Bemühen um eine Verbindung klassischer Traditionen mit neuen, sinnlichen Qualitäten der Malerei. So griffen die Maler sicherlich auf Anregungen aus der eigenen nationalen Tradition zurück, wie sie sie etwa in den Arbeiten der Schule von Fontainebleau⁸²⁶, Simon Vouets (1570-1649)⁸²⁷ und Jacques Blanchards (1600-1638)⁸²⁸ vorfanden. Deren Aktdarstellungen wirken jedoch bei aller Vorbildhaftigkeit insgesamt deutlich

⁸²³Vgl. zur Aktauffassung Rubens' und seiner Schule Clark 1956, S. 139-147; Mai/Weber-Woelk 2000; Denk/Paul/Renger 2001; zu den Beziehungen des Rubens-Stils zur italienischen Renaissance s. Viridis 1986, S. 79-88 und Pilo 1990.

⁸²⁴Als Beispiel für die Aktdarstellung des Rubens-Kreises vgl. etwa Rubens' "Venus und Adonis" (um 1635; New York, Metropolitan Museum of Arts; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 694; Abb. 29) oder die Darstellung der Göttin Ceres und zweier Nymphen in London (um 1628; Dulwich Picture Gallery; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 651 I., Abb. 30).

⁸²⁵Bezeichnenderweise entwickelte auch der venezianische Maler Sebastiano Ricci im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine Auffassung des weiblichen Aktes, die derjenigen der gleichzeitigen französischen Darstellungen sehr nahe kommt (vgl. Abb. 31). In der Literatur wurde versucht, dieses Phänomen als Nachwirkung der Begegnung Riccis mit der französischen Kunst zu erklären. (Vgl. zur gesamten Diskussion möglicher Einflüsse Wessel 1984, S. 66-71). Jedoch zeichnet sich die Entwicklung bereits in Riccis Arbeiten während seines England-Aufenthaltes ab, in denen gleichzeitig eine verstärkte Beschäftigung mit dem Stil Veroneses zu beobachten ist. So ist m.E. die Annahme schlüssig, daß auch bei Ricci die Entwicklung des eher klassisch wirkenden Frauentypus in engster Verbindung mit seiner Rezeption der Kunst Veroneses stand, die durch den Kontakt zu den französischen Künstlern u.U. noch verstärkt wurde.

⁸²⁶Vgl. z.B. die anonyme Darstellung der "Toilette der Venus" von 1535/40 (Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 658) mit ihrer sehr helltonigen Angabe des Inkarnates.

⁸²⁷Vouet war seinerseits stark von der venezianischen Malerei beeinflusst und griff gerade für die Gestaltung dekorativer und mythologischer Szenen gerne auf Veronese als Vorbild zurück; am offensichtlichsten wohl in seiner Darstellung des Europa-Raubes (um 1640; Paris, Privatsammlung; Crelly 1962, Kat.-Nr. 122; Abb. 32). Vgl. zu Vouet und Veronese Crelly 1962, S. 126 et passim.

⁸²⁸Auch Blanchards Stil bildete sich in engster Auseinandersetzung mit der venezianischen Kunst, vor allem mit den Vorbildern Tizians und Tintoretts, und unterschied sich in seiner warmen Farbgebung deutlich von dem anderer französischer Maler des mittleren 17. Jahrhunderts. (Vgl. Wright 1985, S. 142-144; zum Einfluß Blanchards auf Louis Boullogne d.Ä. s. Loire 1997, S. 102-103).

weniger real und sinnlich als der am Ende des 17. Jahrhunderts entwickelte Typus⁸²⁹. Neben französischen Vorbildern dürfte auch bereits um 1700 bis 1720 der Einfluß Correggios zum Tragen gekommen sein, dessen Stil im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts zum maßgeblichen Vorbild für die Entwicklung der französischen Aktdarstellung bis hin zu Joseph Marie Vien (1716-1809) und Louis David (1748-1825) werden sollte⁸³⁰. Auch bei Correggio finden sich weiche und doch fest und glatt gebildete Frauenkörper, die jedoch ohne markante Konturen in der Tradition der Sfumato-Malerei modelliert sind⁸³¹. Die Gestalten sind in ein oft gedämpftes, mildes Licht getaucht und werden weich aus dem Hintergrund herausgehoben, in ihrer sanften Farbigkeit unterscheiden sie sich deutlich vom leuchtenden Kolorit der Akte bei Rubens oder Veronese. Zwar faszinierte Correggios Aktauffassung die französischen Künstler durchaus bereits um 1700, jedoch sollte seine Art der Farbbehandlung der Körper erst unter den Künstlern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine größere Nachfolge finden⁸³².

Im Unterschied zu Correggio sind Veroneses Aktdarstellungen hell und lichtdurchflutet. Es waren besonders dieses silbrig glänzende Licht und die Harmonie der leuchtenden Farben, die für die Künstler in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vorbildlich wurden und den Stil der Generationen Watteaus, Lemoynes und Bouchers prägten. Während die Arbeiten Charles de

⁸²⁹Selbst Vouet, der hervorragendste Kolorist unter den französischen Malern des 17. Jahrhunderts, erreichte in seinen Arbeiten nie die unmittelbare Spontanität in der Wiedergabe der Körper, die seine italienischen Vorbilder auszeichnete. (Crelly 1962, S. 130). Ein Vergleich der sinnlichsten Frauenakten im Werk der wichtigsten französischen Klassizisten - wie etwa der Hauptfigur in Poussins Komposition *“La triomphe de Vénus”* (um 1635; Philadelphia Museum of Art, George W. Elkins Collection) oder der Gestalt der *“Vérité”* in seinem Deckengemälde für Kardinal Richelieu *“Le Temps et la Vérité”* (1641; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 7301) mit ihren fast matt wirkenden Hauttönen - mit den Aktdarstellungen La Fosses macht deutlich, wie weit sich letzterer in den 1680er Jahren bereits vom Stil der Jahrhundertmitte entfernt hatte. (Vgl. zu den genannten Arbeiten Poussins Rosenberg/Prat 1994, S. 224-227 und 296-298).

⁸³⁰Die Hochschätzung Correggios in Frankreich gründete sich insbesondere auf seine mythologischen Aktdarstellungen der *“Leda”* (1531; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Bevilacqua/Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 78; **Abb. 33**), *“Io”* (1531; Wien, Kunsthistorisches Museum; Bevilacqua/Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 79; **Abb. 34**) und *“Danaë”* (1531; Rom, Galleria Borghese; Bevilacqua/Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 77), die mit der Sammlung Christinas von Schweden nach Paris gelangten und schon früh große Bewunderung erregten. (Vgl. Gould 1976, S. 157-158). Ganz anders als im Falle Veroneses nahm im weiteren Verlauf des Jahrhunderts die Vorliebe für Correggios Darstellungen permanent zu, was besonders gut an den Preisen für einzelne Bilder ablesbar ist, die im Jahr 1753 beim Verkauf der Sammlung Charles Coypel gezahlt wurden: Obwohl hier zahlreiche italienische Originalgemälde (darunter Werke Giorgiones, Tizians und Tintoretts) angeboten wurden, konnte für keines der italienischen Bilder ein Erlös über 200 *livres* erzielt werden. Auch der Preis der flämischen Gemälde (u.a. eine Skizze von Rubens und Originale von Teniers) lag durchschnittlich nur bei Beträgen von 400 bis 450 *livres*. Höhere Summen wurden lediglich für französische Gemälde des 17. und frühen 18. Jahrhunderts gezahlt sowie für zwei alte Kopien nach Correggios *“Io”* und *“Leda”*. Diese bildeten neben zwei Zeichnungen von Raffael die Hauptattraktion der Versteigerung und wurden für 5.602 *livres*, bzw. 16.050 *livres* verkauft. (Dacier 1932, S. 70 und 143).

⁸³¹Vgl. zu Correggio allgemein: Gould 1976; Giampaolo/Muzzi 1990; zur Correggio-Rezeption im 18. Jahrhundert Gould 1976, S. 155-158, Mecklenburg 1970, bes. S. 14-17.

⁸³²Charakteristisch für die Beurteilung Correggios durch die Künstler des frühen 18. Jahrhunderts sind z.B. die Äußerungen Antoine Coypels, der an Correggio vor allem die Eleganz und Schönlinigkeit der Figuren schätzt. So schreibt Coypel 1721: *“Si l’on pouvait marier, pour ainsi dire, la noblesse simple et majestueuse qui impose dans l’antique et dans Raphaël avec un certain contraste doux, gracieux et piquant, qui charme dans le Corrège, dans le Guide, on atteindrait peut-être au point du perfection.”* (Coypel 1721, S. 120; zitiert nach Fontaine 1970, S. 169).

La Fosses zum Teil noch durchaus noch sowohl an Correggio wie auch an Veronese erinnern⁸³³, setzte sich in den folgenden Jahrzehnten die Tendenz zu einer insgesamt klaren und hellen Grundauffassung des Kolorits mit leuchtenden Farben für alle Partien des Bildes durch, wobei die weiblichen Akte zusätzlich noch durch eine besonders silbrige Behandlung des Inkarnats akzentuiert werden. Einen der wichtigsten Ausgangspunkte für diese Entwicklung dürften diejenigen Arbeiten La Fosses gebildet haben, die ganz eindeutig von Paolo Veronese beeinflusst worden sind⁸³⁴.

Auch der Vergleich mit den Aktdarstellungen anderer venezianischer Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt, wie sehr in diesem Kontext das Vorbild Veroneses für die französischen Maler prägend war. So läßt sich zwar in der Malerei Venedigs generell die Tendenz beobachten, Frauenkörper in zurückgenommenem Realismus und einer eher klassischen Auffassung zu gestalten und ein besonderes Augenmerk auf das traditionell berühmte weiche Kolorit zu legen, jedoch sind die Farben nirgends so hell und leuchtend wie in Werken der Caliori-Schule und der unter ihrem Einfluß stehenden Künstler⁸³⁵. Da die venezianische Malerei des späteren 17. Jahrhunderts zwischen einer epigonenhaften Nachahmung der Errungenschaften des 16. Jahrhunderts⁸³⁶ und einer unterschiedlich stark ausgeprägten Hinwendung zum Barock⁸³⁷ schwankte, konnte auch sie kaum wesentlich neue Anregungen in der Aktdarstellung für die französischen Maler liefern. Erst mit dem direkten Rückgriff auf die Akte des 16. Jahrhunderts, wie ihn in Venedig Sebastiano Ricci und in Paris Charles de La Fosse vollzogen, war es für die französischen Künstler möglich, den Weg zwischen Klassik und Sinnlichkeit zu finden, der schließlich zur Entwicklung des *style Louis XV* in der Malerei führen sollte.

Eine zusätzliche Bestätigung findet die Vermutung, daß dieser besondere Frauentypus in der französischen Malerei tatsächlich von den mythologischen Darstellungen der Caliori-Werkstatt abgeleitet worden ist, durch die Tatsache, daß unter den Werken Veroneses die Gemälde mit Themen aus der Mythologie der Venus in Frankreich besonders beliebt waren. Sie stellen nicht nur einer der größten thematischen Gruppen unter den im 18. Jahrhundert dort nachweisbaren

⁸³³Vgl. etwa die Assistenzfiguren in "*Clythie changée en tournesol*" (1688; Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon; Stufmann 1964, Kat.-Nr. 32); zum Verhältnis La Fosses zu Veronese und Correggio s. auch Stufmann 1964, S. 11 et passim.

⁸³⁴Wie sehr die Aktaufassung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Veronese bestimmt war, macht vor allem der Vergleich zwischen der verschiedenartigen Wiedergabe des Inkarnates bei den Malern der ersten Jahrhunderthälfte und den von Correggio geprägten Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich (vgl. z.B. die Akte, die Pierre Narcisse Guérin (1774-1833) schuf). Da sich eine gewandelte Darstellungsweise weiblicher Akte in der Art Veroneses bereits in den Jahren um 1700 beobachten läßt, die ihre kontinuierliche Fortsetzung bis in die 1730er Jahre hinein findet, ist m.E. Gould nicht zuzustimmen, der diese Art der Aktaufassung (bes. bei Lemoyne und Boucher) in Verbindung mit der Rezeption der Correggio-Bilder aus der Sammlung Christinas von Schweden bringt. (Vgl. Gould 1976, S. 157).

⁸³⁵Als Beispiele sind hier insbesondere die allegorischen Darstellungen Padovaninos (1588-1648) anzuführen, wie etwa "*Le Grazie e gli Amori*" (1630/40; St. Petersburg, Eremitage) oder "*Venere e Marte sorpresi da Vulcano*" (Montecarlo, Slg. Corsini). (Vgl. Pedrocco 2000, S. 37 und Abb. 24-25).

⁸³⁶Zum Nachleben der Traditionen des 16. Jahrhunderts vgl. Pedrocco 2000, S. 13-39.

⁸³⁷Sehr deutlich ist dies etwa an den Akten, die Johann Liss malte, ablesbar (z.B. an seiner "Toilette der Venus"; Pommersfelden, Sammlung Karl von Schönborn-Wiesentheid), die sich trotz aller Verbundenheit mit der klassischen venezianischen Malerei in der kleinteiligen, weichgebildeten Oberfläche der Körper stark der nord-europäisch geprägten barocken Auffassung nähern. (Vgl. zu barocken Tendenzen in der venezianischen Malerei des 17. Jahrhunderts Pedrocco 2000, S. 45-57).

Originalgemälden Veroneses dar⁸³⁸, sondern wurden offenbar auch als besonders vorbildlich für die Ausbildung junger Maler angesehen. Diese Auffassung ist noch bis in die 1760er Jahre greifbar. So sandte der *comte de Marigny* für den Unterricht der Kunst-Akademie in Toulouse einige Kopien nach besonders geeigneten Vorbildern großer Meister in die Provinz, worunter sich auch ein Gemälde nach Veronese befand, das bezeichnenderweise Mars und Venus zeigte⁸³⁹. Die Tatsache, daß gerade dieses Sujet aus dem *œuvre* Veroneses ausgewählt wurde, ist ganz typisch für die Einstellung des mittleren 18. Jahrhunderts, das die Werke der *grands maîtres* der Vergangenheit fest mit bestimmten Genres verband. Im Falle Veroneses waren es in erster Linie seine großen Festmähler und seine Darstellungen der Venus, die ihn zum geeigneten Vorbild werden ließen.

Von vielen französischen Malern des frühen 18. Jahrhunderts wurde die um 1700 nach Vorbildern Veroneses entwickelte Art, den weiblichen Akt wiederzugeben, übernommen. Sie findet sich etwa bei Louis de Boullogne⁸⁴⁰ und Antoine Coypel (**Abb. 35**)⁸⁴¹, aber auch Nicolas Vleughels (**Abb. 36 und 86**)⁸⁴² und bei Antoine Coypels jüngerem Stiefbruder Noël-Nicolas

⁸³⁸Insgesamt lassen sich elf Originalgemälde Veroneses und drei Werkstattvarianten, die Liebesallegorien zeigen, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in französischen Sammlungen nachweisen (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nrn. 136, 247, 248, 249, 250, 265, 267, 268, in 269, A 23/A 98; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82; sowie drei verschollene Gemälde: "Venus und Adonis", ehemals königliche Sammlungen; "Venus und weinender Amor", ehemals Sammlung Tallard; "Venus und Mars mit Amoretten und Pferden", ehemals Sammlung Orléans, heute zerstört.)

⁸³⁹Locquin 1912, S. 127-128. Da der *comte de Marigny*, an den die Bitte aus Toulouse als *surintendant des bâtiments du roi* gerichtet war, selbst kein besonderer Anhänger der Malerei Veroneses war (in seiner Sammlung, die den Geschmack um 1750 besonders deutlich repräsentiert, finden sich nur wenige italienische Gemälde, darunter nur 1 Darstellung Veroneses) ist die Tatsache, daß er eine Kopie nach Veronese mit einer Venus-Szene nach Toulouse schickte, besonders bezeichnend für die allgemeine Einschätzung in Frankreich und kein Ausdruck einer persönlichen Vorliebe. (Vgl. zu Marigny's persönlichem Kunstgeschmack Locquin 1912, S. 16-18).

⁸⁴⁰Besonders deutlich bei Boullognes Kreidezeichnungen, wie "*Céphale et Procris*" (um 1700; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. RF 24960; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 16; **Abb. 60**); "*Danaë*" (um 1710/12; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. RF 24900; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 42) oder "*Mars et Vénus*" (1712; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. RF 24925; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 43).

⁸⁴¹Vgl. etwa Coypels Aktstudien aus den Jahren 1715-17, z.B. "*Nympe assise*" (1716/17; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 25887; Garnier 1989, Kat.-Nr. 517; **Abb. 35**) oder die nach dieser Studie ausgeführte Figur in dem Gemälde "*La descente d'Énée aux Enfers*" (im Auftrag des *duc d'Orléans* 1716/17 entstanden; Paris, Musée du Louvre; Garnier 1989, Kat.-Nr. 130).

⁸⁴²Gerade bei Vleughels ist der Einfluß des Kreises um La Fosse und Crozat für die Entwicklung eines venezianischen Frauenideals besonders gut greifbar. Denn seine Zeichnungen wie seine Gemälde zeigen genau zu der Zeit, als er in engstem Kontakt zum Crozat-Zirkel stand, den an Veronese orientierten Frauentypus. Zwar lassen sich auch in seinen früher entstandenen Bildern Tendenzen in diese Richtung erkennen, jedoch ist die Orientierung an Veronese in den 1715/16 entstandenen Kompositionen besonders deutlich. So etwa bei seinem abwechselnd als "*Juno*" oder "*L'Air*" betitelten Bild, das nur in einem 1716 entstandenen Stich von Edme Jeurat überliefert ist (Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 35; **Abb. 88**). Nicht nur in dem fülligen, weichen Frauentypus, sondern auch in der Haltung der Figur und der Untersicht der Darstellung (die nicht für eine Deckenmalerei gedacht war) folgt Vleughels' Darstellung ganz Veroneses "*Industria / Dialettica*" im Palazzo Ducale, Venedig (Sala del Collegio; 1576/77; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 223). Ein ganz entsprechender Frauentyp findet sich dann auch in Vleughels Aufnahmestück für die Akademie "*Apelle peignant Campaspe ou L'Amour indiscret*" (1715; Paris, Musée du Louvre; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 44) und der zugehörigen Aktstudie für die Figur der Campaspe (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 308; **Abb. 36**).

(Abb. 37), der, obwohl er ansonsten stark der klassischen Linie verpflichtet bleibt, für mythologische Szenen, vor allem zum Thema antiker Göttinnen, ebenfalls diesen Frauentypus bevorzugt.⁸⁴³ In der jüngeren Generation greifen Maler wie Lemoyne (Abb. 137)⁸⁴⁴, Natoire (Abb. 38)⁸⁴⁵ oder Boucher (Abb. 39 und 40)⁸⁴⁶ ebenfalls immer wieder auf dieses Schönheitsideal mit seinen stilistischen Charakteristika zurück.

Für den Aspekt der Veronese-Rezeption sind unter diesen Arbeiten die Akte Antoine Watteaus besonders interessant. Daß Watteau bei der Wiedergabe seiner Frauenfiguren stark vom Stil Charles de La Fosses beeinflusst wurde, machen vor allem seine allegorischen Darstellung der Jahreszeiten, die er um 1715 für Pierre Crozat schuf, deutlich⁸⁴⁷ (Abb. 41 und 42). Aber auch andere in etwa denselben Jahren entstandene Gemälde Watteaus⁸⁴⁸ sind derselben Auffassung verpflichtet. Wie Donald Posner gezeigt hat, stimmen alle diese Akte im Typus der Dargestellten auffallend überein: alle Frauen sind blond, haben etwas gedrungene Proportionen, füllige und feste Glieder und ein besonders helles, glänzendes Inkarnat⁸⁴⁹. Insgesamt besteht also auch bei Watteaus Bildern eine auffallende Ähnlichkeit zum Schönheitsideal, das Charles de La Fosse für seine allegorischen und mythologischen Frauenfiguren entwickelt hatte. Daß, abgesehen von diesen eher allgemeineren Charakteristika die Akte Watteaus aber tatsächlich direkt Vorbilder Veroneses verarbeiten, belegt das Bild *“L’Amour désarmé”* (Abb. 45)⁸⁵⁰. Denn

⁸⁴³Vgl. z.B. Coypels Gemälde *“Vénus et Bacchus avec les trois grâces”* (1726; Genf, Musée d’Art et d’histoire; Inv.-Nr. 1840-1; Abb. 37) oder seine *“Naissance de Vénus”* (1732; St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. GE 1176), das stark von Antoine Coypel beeinflusst ist. (Zu den mythologischen Bildern Noël-Nicolas Coypels ab 1726, deren Entwicklung zum Stil des Rokoko sich unter dem starken Einfluß der Kunst des La Fosse-Kreises vollzog, Messelet 1930 und Lomax 1982, insbes. S. 34-45).

⁸⁴⁴Im *œuvre* Lemoynes findet sich dieser Frauentypus fast durchgehend. Aus der Fülle der Beispiele seien hier nur eine Kreidezeichnung mit der Studie eines stehenden weiblichen Aktes genannt (1724; London, British Museum, Inv.-Nr. 1873-12-13-128; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. D 65) sowie das Gemälde *“Venus und Adonis”* (1729; Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. 854; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 78; Abb. 137).

⁸⁴⁵Z.B. bei der Figur der Venus in seinem Bild *“Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée”* (1734; Montpellier, Musée Fabre, Inv.-Nr. D 803.1.14) oder bei der Bacchantin im Vordergrund seines Gemäldes *“Le Triomphe de Bacchus”* (1747; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 6854; Abb. 38).

⁸⁴⁶Auch im Werk Bouchers findet sich eine Fülle von Beispielen für diese Aktaufassung, von denen hier nur die beiden Protagonistinnen auf seiner Darstellung *“Das Bad der Diana”* (1742; Paris, Musée du Louvre ; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 220; Abb. 39) oder die Studie zu *“L’Amour désarmé”* (um 1751; Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Schöne Künste, Slg. Franz Koenigs, Inv.-Nr. F.J. 283; Abb. 40) genannt seien.

⁸⁴⁷*“Le Printemps”* (um 1715; ehemals Edinburgh, National Gallery of Scotland; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 A; Abb. 41) und *“L’Été”* (um 1715; Washington, National Gallery, Kress Collection, Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 B; Abb. 42) sowie die zugehörigen Vorstudien (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 370; Abb. 43; und London, Courtauld Institute Galleries; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 374).

⁸⁴⁸Vgl. z.B. die freie Kopien nach Louis de Boullognes *“Diane au bain”* (um 1715; Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 113), *“Jupiter et Antiope”* (um 1715; Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 104; Abb. 44) oder *“La Toilette”* (um 1715; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 175; Abb. 111).

⁸⁴⁹Vgl. Posner 1973, S. 26.

⁸⁵⁰Chantilly, Musée Condé; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 124. Das Bild dürfte wohl in der ersten Phase des Kontaktes Watteaus zum Kreis um Crozat, zwischen 1712 und 1715, entstanden sein.

bei dieser, vielleicht frühesten Aktdarstellung Watteaus, handelt es sich um eine unmittelbare Kopie nach einer Komposition desselben Themas von Veronese, die Watteau in verschiedenen Fassungen in Paris sehen konnte: Mit Sicherheit kannte er eine Zeichnung in der Sammlung Crozat, die vermutlich von Alvise dal Friso stammt, im 18. Jahrhundert jedoch für ein Original Paolos gehalten wurde (**Abb. 46**)⁸⁵¹. Weiterhin befand sich ein Gemälde Veroneses, das wohl dieselbe Komposition zeigte, bis 1756 in der Sammlung des *duc* de Tallard, von wo aus es in die Sammlung des *prince* de Carignan gelangte⁸⁵². In den Versteigerungskatalogen des 18. Jahrhunderts wird dieses Bild als Darstellung der Göttin "Venus, die Amor entwaffnet," beschrieben. Es könnte nach den von Prierer errechneten Maßen identisch gewesen sein mit einem Gemälde Veroneses in New Yorker Privatbesitz (**Abb. 48**)⁸⁵³. Während die genannten Kompositionen aus der Veronese-Werkstatt in der Anordnung und Haltung der Figuren völlig übereinstimmen und hierin ganz eindeutig das Vorbild für Watteaus Gemälde sind, weicht Watteaus Landschaftshintergrund vom Ambiente der erhaltenen Caliari-Bilder ab, die alle einen Innenraum zeigen. In diesem Element stimmt Watteaus Darstellung jedoch mit einem weiteren, heute verlorenen Gemälde Veroneses überein. Dieses befand sich am Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Lucien Bonaparte und ist nur in einer Radierung von Cristoforo Silvestrini aus dem Jahr 1812 überliefert (**Abb. 47**)⁸⁵⁴. Wenn Watteau auch das Vorbild Veroneses geringfügig variierte und die Komposition damit leichter und "moderner" machte, so ist es doch bezeichnend für die gesamte Einschätzung der Kunst Veroneses in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, daß sich ein junger Künstler bei der Entwicklung einer seiner ersten Aktdarstellungen gerade an einem Bild Veroneses orientiert und ausgehend von diesem einen Frauentyp entwickelt, der dem seiner Zeitgenossen stark ähnelt. So kann Watteaus Darstellung belegen, daß das beschriebene Schönheitsideal für weibliche Akte, das sich so durchgehend in den französischen Gemälden zwischen La Fosse und Boucher findet, tatsächlich ursprünglich von Vorbildern Paolo Veroneses geprägt und abgeleitet worden ist.

2.3. Antoine Coyppel

Wie bereits die Betrachtung des weiblichen Aktes in den mythologischen Darstellungen französischer Maler des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zeigte, war Charles de La Fosses Rezeption der Malerei Veroneses durchaus keine Einzelercheinung. So findet sich etwa eine vergleichbare Art, Veronese zu studieren und seinen Stil zu verarbeiten, auch bei Antoine Coyppel (1661-1722), dessen Werk - ebenso wie das La Fosses - stark von den eklektizistischen Ansätzen der französischen Kunsttheorie geprägt wurde⁸⁵⁵. Wie La Fosse besaß auch Coyppel die

⁸⁵¹Paris, Musée du Louvre; Cocke 1984, Kat.-Nr. 209.

⁸⁵²Vgl. Pignatti 1976, S. 239; Prierer 1993, S. 99, Anm. 6.

⁸⁵³Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 135. Für diese Vermutung spricht auch die Tatsache, daß Pignatti und Pedrocco eine alte Kopie dieses Bildes in Freiburg erwähnen, die ihrer Meinung nach französischen Ursprungs sein könnte.

⁸⁵⁴s. Cocke 1984, S. 377, Anm. 2. Zwar ist es bisher nicht möglich, die Provenienz dieses Bildes vor Lucien Bonaparte zu ermitteln, jedoch legt die große Ähnlichkeit mit der Komposition Watteaus durchaus die Vermutung nahe, daß sich auch dieses Gemälde bereits im frühen 18. Jahrhundert in Frankreich befand.

⁸⁵⁵Garnier betont, wie gerade die künstlerische Entwicklung Coyppels die Abhängigkeit und Beeinflussung der französischen Maler vom Geschmack ihrer Auftraggeber und der kunsttheoretischen Diskussion der Zeit zeigt. (Garnier 1980-84, S. 123; Garnier 1989, S. 1 et passim).

besondere Fähigkeit, die unterschiedlichsten stilistischen Anregungen harmonisch miteinander zu verbinden⁸⁵⁶, wobei er als Vorbilder vor allem Rubens und die flämische Kunst bevorzugte, aber auch Raffael, Correggio und die Bologneser Schule rezipierte⁸⁵⁷. Es läßt sich jedoch - und auch darin ist Coypel La Fosse vergleichbar - in seinem *œuvre* eine Phase beobachten, in der offensichtlich die Auseinandersetzung mit der venezianischen Kunst und mit den Arbeiten Paolo Veroneses eine eigene Bedeutung gewann⁸⁵⁸. Und es ist bezeichnend, daß sich ein verstärktes Interesse für den Caliari-Stil genau zur selben Zeit entwickelt zu haben scheint, als auch Charles de La Fosse seine deutlich von Veronese angeregten Arbeiten schuf⁸⁵⁹. Anscheinend läßt sich Coypels Beschäftigung mit der venezianischen Kunst einerseits durch eine gewisse Rivalität La Fosse gegenüber erklären, andererseits wurde sie aber sicherlich auch durch die *querelle de coloris* bedingt, die vor allem im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts auf die Arbeit der *Académie*-Mitglieder großen Einfluß ausübte.

Antoine Coypel hatte nach einer ersten Lehrzeit seinen Vater Noël Coypel in den Jahren 1672-75 nach Italien begleitet, als dieser das Amt des *directeur* der *Académie de France à Rome* innehatte⁸⁶⁰. Er verbrachte die meiste Zeit seines Italienaufenthaltes in Rom, wo er - ganz im Sinne der klassischen französischen Kunstauffassung - die Kunstwerke der Antike studierte und sich daneben mit Arbeiten Raffaels, Michelangelos und der Carracci beschäftigte⁸⁶¹, aber auch wesentliche Anregungen durch zeitgenössische italienische Künstler, insbesondere durch Bernini und Carlo Maratti (1625-1713) erhielt⁸⁶². Seine Begegnung mit der venezianischen Malerei war in Italien dagegen nur relativ kurz, sie fand auf Coypels Rückreise von Rom nach Paris 1675/76 statt, als er in Parma die von Correggio gestaltete Ausmalung der dortigen Dom-Kuppel studierte und "*s'arrêta dans la Lombardie pour y étudier les divers chefs-d'œuvres du Corrège, du Titien, et de Paul Véronèse*", wie Charles-Antoine Coypel in der Biographie seines Vaters berichtet⁸⁶³. Zwar wird diese kurze Begegnung mit der venezianischen Malerei in der Forschung heute als durchaus wichtig eingestuft und sogar als "ästhetischer Schock" bezeichnet, der einen prägenden Einfluß auf die später von Coypel entwickelte Farbgebung seiner Bilder

⁸⁵⁶Dies gilt insbesondere für Coypels Arbeiten aus den 1680er Jahren zeigen. (Garnier 1989, S. 16).

⁸⁵⁷Vgl. Coypel 1752, t. 2, S. 2, 10, 39; Mariette im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 8; Garnier 1980-84 S. 123 et passim.

⁸⁵⁸Vgl. auch Coypels Überlegungen zu den großen Vorbildern der Vergangenheit und zur Kunsttheorie Roger de Piles in seinem "*Epître à mon fils, sur la peinture*" (s. Schille 1996, S. 59-78 und 107-118).

⁸⁵⁹Zu Charles de La Fosse hatte Coypel spätestens seit 1681 Kontakt, als er gemeinsam mit ihm und Bon Boullogne Gemälde für die Ausstattung der neu erbauten Kirche für die *Religieuses de l'Assomption* in der *rue Saint-Honoré* in Paris anfertigte. (Garnier 1989, S. 12). In den 1690er Jahren, in denen La Fosse für Lord Montague tätig war, intensivierte sich bei beiden Künstlern die Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei.

⁸⁶⁰Zu Coypels Italienaufenthalt vgl. Garnier 1989, S. 3-9, mit ausführlichen Quellen.

⁸⁶¹Coypel 1752, t. 2, S. 2. Auf der Reise nach Rom machten Noël und Antoine Coypel u.a. in Turin, Mailand, Modena, Bologna und Florenz Station, wo sie Gelegenheit zur Besichtigung der bedeutendsten dort vorhandenen Kunstwerke hatten. (Vgl. dazu Garnier 1980-84, S. 124-126, mit Quellen).

⁸⁶²Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 339-340; Garnier 1980-84, S. 128, und dies. 1989, S. 6.

⁸⁶³*Vie d'Antoine Coypel [...], prononcée par Charles Coypel son fils, lue à l'Académie de Paris le 6 mars 1745*, in Coypel 1752, t. 2, S. 2.

gehabt habe⁸⁶⁴, es ist jedoch zu berücksichtigen, daß Coypel erst etwa zwanzig Jahre nach seinem Besuch in Venedig einen Stil entwickelte, der sich in stärkerem Maß an venezianischen Vorbildern orientierte. So dürfte bei ihm die Rezeption der venezianischen Kunst und der Arbeiten Veroneses viel mehr als durch seinen Aufenthalt in Italien durch den Akademiestreit und den Kontakt zum Kreis um Charles de La Fosse und Roger de Piles angeregt worden sein⁸⁶⁵.

Coypel hatte wie Charles de La Fosse Auftraggeber, die den höchsten gesellschaftlichen Kreisen angehörten. So wurde er vom Direktor der Gobelins-Manufaktur Louvois protegiert⁸⁶⁶, arbeitete ab 1685 als *peintre ordinaire* für den *duc d'Orléans*, und wurde 1689 zum *premier peintre* des späteren Regenten ernannt⁸⁶⁷. Daneben war Coypel aber auch an offiziellen Aufträgen der Krone beteiligt, so etwa ab 1699, als er gemeinsam mit La Fosse, Jouvenet und Louis de Boullogne Gemälde für den Salon in Marly schuf, und 1708 bei der Dekoration der Schloßkapelle von Versailles, wo Coypel erneut in engen Kontakt mit Charles de La Fosse kam⁸⁶⁸. Den Höhepunkt seiner Karriere erlebte der Künstler in den Jahren ab 1714, als er zunächst zum *directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* und zum *premier peintre du roi* ernannt wurde und schließlich 1717 sogar in den Adelsstand erhoben wurde⁸⁶⁹. Parallel zu diesen offiziellen Ehrungen und anscheinend durch sie bedingt ist eine Veränderung im Stil der Arbeiten Coypels zu beobachten. Denn nachdem er zuvor einer der Hauptvertreter einer Malerei im Sinne der *rubenistes* gewesen war, wandte er sich nun wieder mehr den Auffassungen des 17. Jahrhunderts zu⁸⁷⁰. Diese Rückkehr zum Klassizismus äußert sich auch in Coypels kunsttheoretischen Schriften aus den Jahren um 1720⁸⁷¹. Hier fordert er zur strikten Nachahmung der Kunst der Antike und ihrer Kunstregeln auf und lehnt jede Abweichung von diesen Vorgaben ab⁸⁷².

⁸⁶⁴Vgl. dazu Garnier 1980-84; Bailey/Hamilton 1991, S. 47.

⁸⁶⁵Wie Dézallier d'Argenville (1762, t. 4, S. 340) berichtet, ging auch die Anregung zu Coypels Aufenthalt in Norditalien ursprünglich von Coypels römischem Freundeskreis aus. Garnier vermutet wohl zurecht, daß hier bereits Roger de Piles auf Coypel eingewirkt haben könnte, dessen Bekanntschaft der junge Maler in Rom im Kreis Kardinal César d'Estrées gemacht hatte. (Garnier 1980-84, S. 128, 131, und dies. 1989, S. 7-8). Zur Bedeutung de Piles' auf Coypels kunsttheoretische Überlegungen vgl. Schille 1996, S. 55-56.

⁸⁶⁶Garnier 1989, S. 13.

⁸⁶⁷Zur Protektion Coypels durch das Haus Orléans vgl. Garnier 1989, S. 14, 16 und 27-28. Vor allem für den *duc d'Orléans* war der Maler in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts tätig. So gestaltete er 1702-05 für das *Palais Royal* die Galerie des *Âneas* (Garnier 1989, S. 27 und Kat.-Nr. 90-96) und 1715-17 weitere sieben Wandgemälde (Garnier 1989, S. 34 und Kat.-Nr. 127-133).

⁸⁶⁸Garnier 1989, S. 26-28; Bailey/Hamilton 1991, S. 47. Dieser Kontakt scheint aber in den Jahren um 1708 durchaus nicht immer unproblematisch gewesen zu sein und zuweilen zu einer starken Rivalität zwischen den Malern geführt zu haben. (Garnier 1989, S. 28).

⁸⁶⁹Garnier 1989, S. 1 und S. 266-267.

⁸⁷⁰Vor allem 1715-20 folgen die Arbeiten Coypels wieder dem "*grand goût*" des 17. Jahrhunderts. (Vgl. Garnier 1989, S. 1; Bailey/Hamilton 1991, S. 47).

⁸⁷¹Coypels theoretische Schriften wie auch seine späten Gemälde sollten ab 1750 eine gewisse Bedeutung bei der erneuten Belebung des Klassizismus gewinnen. Denn Coypels Texte wurden u.a. von Diderot geschätzt und mehrmals direkt oder indirekt zitiert, und seine Bilder stellten eine wichtige Quelle für die Malerei Joseph Marie Viens dar. (Vgl. Michalski 1991, S. 434-436; vgl. zur Kunsttheorie Coypels Fontaine 1970, S. 166-171).

⁸⁷²s. Coypel 1721, S. 29 und 77; vgl. auch Fontaine 1970, S. 167, und Schille 1996, S. 203.

Antoine Coypels Umgang mit der venezianischen Malerei kann als geradezu repräsentativ für das Verhalten der gebildeten Künstler um 1700 angesehen werden, die der *Académie* angehörten, in den *conférences* über den Wert der Farbe disputierten und sich gleichzeitig der klassischen französischen Stiltradition verbunden fühlten. Das oben angeführte Zitat aus seiner Biographie läßt die Einschätzung der Kunst Paolo Veroneses durch diese Künstlergruppe deutlich werden⁸⁷³: Wie fast alle seine Zeitgenossen studierte auch Coypel bei seiner Reise durch Norditalien die dortige Malerei, man maß dieser Kunst also einen unbestrittenen Wert bei. Die in der Biographie genannte Reihenfolge der verehrten Meister "Correggio, Tizian, Veronese" gibt daneben gleichzeitig einen Hinweis auf die Bedeutung der einzelnen norditalienischen Maler durch die Künstler in Frankreich⁸⁷⁴. So war Veronese zwar so wichtig, daß er noch dreißig Jahre nach Coypels Tod als Vorbild erwähnenswert blieb, und er zählte für Coypel und viele Künstler seiner Generation zu den anerkannten *grands maîtres*, jedoch spielte seine Kunst nur ausnahmsweise - wie im Falle Charles de La Fosses - eine explizit herausragende Rolle für die eigene künstlerische Entwicklung⁸⁷⁵.

Einen besonders bezeichnenden Einblick in die Wertschätzung der einzelnen Meister der Vergangenheit durch Coypel gibt das Nachlaßinventar seiner eigenen Kunstsammlung⁸⁷⁶. Diese umfaßte insgesamt 119 Bilder, darunter 51 Originale und Kopien nach italienischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts⁸⁷⁷. Die italienischen Bilder stellten damit die größte Einzelgruppe innerhalb der Sammlung dar, und ihr Anteil entspricht in seiner Gewichtung ganz der generellen Einschätzung der italienischen Malerei, wie sie von den Kunsttheoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten wurde. Innerhalb der Gruppe der italienischen Gemälde nahmen die Arbeiten aus der venezianischen Schule mit 27 Bildern den ersten Platz ein⁸⁷⁸. Am besten war in Coypels Sammlung Tizian vertreten (mit 11 Kopien nach seinen Werken)⁸⁷⁹. Etwa ebenso

⁸⁷³Auch wenn dieser Text vom Sohn Antoine Coypels stammt und damit die Situation um 1700 rückblickend aus dem Blickwinkel des 18. Jahrhunderts beschreibt, stimmen seine Äußerungen doch ganz mit den Beobachtungen überein, die am *œuvre* Coypels und vieler Künstler seiner Generation gemacht werden können.

⁸⁷⁴Vgl. zur besonderen Hochschätzung Correggios und Tizians in Coypels kunsttheoretischen Schriften Schille 1996, S. 150-152.

⁸⁷⁵Daß Coypel seine Anregungen wirklich nach seinem und dem Geschmack seiner Auftraggeber auswählen konnte und dabei, nicht vom Problem der mangelnden Verfügbarkeit entsprechender Vorbilder eingeschränkt war, kann der Tatsache entnommen werden, daß ihm die bedeutendsten französischen Sammlungen von Zeichnungen und Gemälden für seine Studien nahezu uneingeschränkt offen standen: diejenigen des Königs, des Herzogs von Orléans und Pierre Crozats. Die Sammlungen des Königs betreute er seit 1710 als *garde des tableaux et dessins du roi* selbst, zum *duc d'Orléans* hatte er stets die besten Beziehungen und wurde auch für diesen bis 1717 wiederholt tätig; die Sammlungen Pierre Crozats schließlich standen ihm durch seine eigenen Kontakte zu dem Bankier, der selbst zahlreiche Zeichnungen Coypels besaß, und durch Charles de La Fosse offen. (Vgl. Garnier 1989, S. 14, 53).

⁸⁷⁶Vgl. zum Kunstbesitz Coypels Garnier 1989, S. 45-52, mit Quellen.

⁸⁷⁷Garnier vermutet, daß die meisten der im Inventar genannten Kopien nach italienischen Meistern von Coypel selbst angefertigt worden sein dürften (Garnier 1980-84, S. 135). In diesem Falle gäbe die Sammlung zugleich einen guten Einblick auch in Coypels künstlerische Auseinandersetzung mit der Kunst der *grands maîtres*. (Dreiundzwanzig der italienischen Gemälde befanden sich im Atelier Coypels, wo sie dem unmittelbaren Studium bei der Arbeit zur Verfügung standen, darunter waren allein fünfzehn Beispiele venezianischer Herkunft.)

⁸⁷⁸Aus der Bologneser Schule besaß Coypel insgesamt nur 6 Bilder (Garnier 1989, S. 47).

⁸⁷⁹U.U. waren darunter auch zwei Originalarbeiten Tizians (Garnier 1989, S. 46-47; vgl. auch Wethey 1969-75, vol. 1, S. 151).

groß war Coypels Interesse für Raffael, denn es lassen sich 10 Kopien nach Arbeiten dieses Meisters in seinem Besitz nachweisen. Dagegen ist die Zahl der Kopien nach Tintoretto und Correggio mit sieben und sechs Beispielen deutlich geringer⁸⁸⁰, und aus der Veronese-Werkstatt befanden sich lediglich 4 Arbeiten in der Sammlung⁸⁸¹. So wird erneut der bereits aus den Bemerkungen Charles-Antoine Coypels gewonnene Eindruck bestätigt, daß Veronese zwar zu den von Antoine Coypel durchaus verehrten Meistern zählte, seine Kunst jedoch deutlich weniger hoch geschätzt wurde als diejenige Tizians oder Raffaels⁸⁸². Besonders interessant und für die Veronese-Rezeption des 18. Jahrhunderts typisch ist die thematische Auswahl der Arbeiten Veroneses, die Coypel besaß: es befanden sich darunter eine große Kopie nach einer der Darstellungen der „Hochzeit zu Kana“ aus der Veronese-Werkstatt sowie eine Szene aus der Liebesgeschichte zwischen Mars und Venus. Damit ist auch in der privaten Sammlung eines Malers die Caliari-Schule mit den beiden Themen vertreten, die generell in Frankreich besonders bevorzugt wurden, und Coypels Sammlung folgt - abgesehen von seiner Vorliebe für Tizian - in der Auswahl der Bilder für seine Sammlung ganz den Ansichten der *Académie Royale* und dem Geschmack seiner Zeit.

Betrachtet man das zeichnerische und malerische Werk Antoine Coypels in Hinsicht auf seine Rezeption der Arbeiten Paolo Veroneses, so ist ganz allgemein ein ähnlicher Ansatz wie bei Charles de La Fosse zu verzeichnen. Coypel scheint die Arbeiten Veroneses intensiv studiert zu haben, verwandte sie aber in ganz und gar umgearbeiteter Form zur Entwicklung seines eigenen Stils, der sich - mehr noch als bei La Fosse - aus zahlreichen, sehr unterschiedlichen Quellen speist. So lassen sich bei der Entwicklung des leuchtenden Kolorits in seinen Bildern durchaus immer wieder Anklänge an Veronese finden; am deutlichsten wohl bei der Darstellung „Eleaser und Rebecca“ aus dem Jahr 1702, die Nicole Garnier in ihrem Gesamteindruck und der gesuchten raffinierten Farbgestaltung in direkte Verbindung mit dem Stil der Veronese-Werkstatt bringt

⁸⁸⁰Die relativ geringe Zahl von nur sechs Kopien nach Correggio hat nach Ansicht Garniers wohl mit der Schwierigkeit zu tun, um 1700 Arbeiten Correggios zu erhalten, und spiegelt in diesem Fall wohl nicht eine geringere Wertschätzung des Bologneser Malers wieder. Denn Coypel empfahl seinem Sohn Correggio explizit als Vorbild. (Garnier 1989, S. 47). Es ist jedoch auch nicht auszuschließen, daß eine solche Empfehlung aus der gewandelten Einstellung Coypels in den Jahren um 1720 zu erklären ist, die nun nicht mehr seinen früheren Vorlieben entsprach.

⁸⁸¹Nachlaßinventar Nr. 42, 116, 117, 126 (Garnier 1989, S. 215 und 253). Während drei dieser Bilder als Kopien nach Veronese bezeichnet werden, wurde eines, eine Darstellung von „Mars und Venus“ (Nr. 126) für ein Original Paolos gehalten. Gegen diese Annahme spricht jedoch die geringe Summe von 15 *livres*, die für das Bild bei der Nachlaßversteigerung verlangt wurde. Sie entspricht ganz den Preisen für Kopien nach venezianischen Malern, die in derselben Auktion angeboten wurden (wie z.B. eine Kopie nach Tizian, Nr. 115; oder eine Kopie nach Tintoretto, Nr. 113). Bei keinem der Veronese-Gemälde kann es sich im übrigen um ein besonders herausragendes Stück gehandelt haben, denn es finden sich keinerlei Hinweise auf diese Bilder in den Aufzeichnungen Rosalba Carrias, die Coypel während ihres Paris-Aufenthaltes besuchte. Andere Gemälde, wie die Kopien nach Correggio, die Rosalba bei Coypel sah, werden dagegen durchaus erwähnt. (Vgl. dazu Garnier 1989, S. 45 und 47, mit Quellen).

⁸⁸²Auch Coypels kunsttheoretische Schriften bestätigen diesen Eindruck. So werden etwa unter dem Stichwort „*coloris*“ im „*Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*“ Rubens, Giorgione, Correggio und Tizian genannt, Veronese erscheint hier aber nicht. Sein Name findet sich nur im Abschnitt über die Darstellung von Stoffen und - bezeichnenderweise - unter dem Aspekt der „*deffauts où il est tombé*“. (Coypel 1721, Table des principales matières, ohne Pag.; vgl. dazu auch Schille 1996, S. 143 et passim.)

(Abb. 49)⁸⁸³. Und auch bei der Darstellung seiner Frauenfiguren hat sich Coypel sicherlich an Veronese geschult⁸⁸⁴. Die stilistische Entwicklung seines *œuvres* liefert Hinweise darauf, daß der Höhepunkt der Beschäftigung Coypels mit der Kunst Veroneses in den 1690er Jahren gelegen haben muß, d.h. genau in der Phase, in der er nach ersten Anfangserfolgen seinen Stil veränderte und eine *“peinture de salon, vénitienne par la couleur et rubéniste par la luminosité”*⁸⁸⁵ entwickelte. Dieser stilistische Wandel dürfte wohl nicht nur aus Coypels eigener innerkünstlerischer Entwicklung zu erklären sein, sondern auch in Zusammenhang mit einer veränderten Auftraggeberschaft für seine Arbeiten stehen⁸⁸⁶. Denn die Jahre zwischen 1689 und 1699 stellten in der offiziellen Karriere des Malers eine Krisenzeit dar, in der er trotz seines bereits erreichten Ranges durch die finanziellen Probleme des französischen Staates keine neuen offiziellen Arbeiten mehr ausführen konnte und sogar bereits zugesagte Aufträge verlor⁸⁸⁷. Coypel mußte sich daher den Wünschen einer neuen Auftraggeberschicht - bestehend aus privaten Sammlern - anpassen, und dies führte, wie Nicole Garnier nachweisen konnte, zu einer vollständigen Veränderung seines Stils⁸⁸⁸. Es ist bezeichnend, daß nun genau in dieser Periode die neue Hinwendung zum Kolorit in der Art der Flamen und Venezianer für Coypel wichtig wurde und sich seine Rezeption dieser Vorbilder intensivierte⁸⁸⁹. Hier dürfte wiederum auch der Einfluß Roger de Piles wirksam geworden sein. Denn dieser vermittelte Coypel den Kontakt zum *duc* de Richelieu, der zu einem bedeutenden Förderer für dessen neue, nun stärker an den Koloristen orientierte Malerei werden sollte⁸⁹⁰.

Antoine Coypels Verarbeitung der *grands maîtres* ist insofern für die Künstler seiner Generation

⁸⁸³Paris, Musée du Louvre; Garnier 1989, Kat.-Nr. 81. Garnier beobachtet eine Abhängigkeit von dem Gemälde *“Rebecca al pozzo”* in Versailles (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379), das vermutlich von Benedetto Caliari stammt und sich seit 1662 in den Sammlungen der französischen Könige befand. (Vgl. Garnier 1989, S. 145).

⁸⁸⁴Selbst Garnier, die stets die Verbindung Coypels zum Stil Le Bruns und seiner Generation betont, stellt fest, daß die Auffassung der Frauenfiguren in den Arbeiten Coypels von der klassischen Tradition abweicht. (Garnier 1989, S. 1). Coypels Frauen unterscheiden sich aber auch von denjenigen, die Rubens gestaltete. Sie sind lieblicher, und ihre Körper sind in der Oberflächengestaltung glatter, wobei hier neben dem Einfluß Veroneses ganz eindeutig auch das Vorbild Correggios spürbar wird.

⁸⁸⁵Bailey/Hamilton 1991, S. 47.

⁸⁸⁶Wie sehr Coypel in der Art seiner Malerei auf den Kreis der *connoisseurs* bezogen war, macht etwa die Bemerkung seines Sohnes deutlich, das Kolorit Coypels sei in der Zeit seiner besonderen Annäherung an Rubens von Kritikern als zu wirklichkeitsfremd getadelt worden, woraufhin der Maler seinen Stil korrigiert habe. (Coypel 1752, t. 2, S. 10).

⁸⁸⁷So wurde etwa der Auftrag über acht Gemälde für Schloß Trianon zurückgezogen, und Coypel konnte nur ein einziges Bild dieser Serie ausführen. (Garnier 1989, S. 15-16 und Kat.-Nr. 32).

⁸⁸⁸Vgl. Garnier 1989, S. 19-24. Daß sich dieser Stilwandel tatsächlich unter dem Druck wirtschaftlicher Verhältnisse vollzogen haben muß, kann Garnier durch eine Äußerung Daniel Cronströms aus dem Jahr 1696 belegen, der schreibt: *“M. Coypel fils a quasy plus travaillé en pièces de cabinet, mais il soutient qu’il fait encore mieux le grand [...]”*. (Brief Daniel Cronströms an Nicodemus Tessin, April 1696; zitiert nach Garnier 1989, S. 19).

⁸⁸⁹Die unmittelbaren künstlerischen Auswirkungen der in der Einleitung bereits dargelegten Bedeutung der Auftraggeber für die französische Malerei um 1700 lassen sich hier besonders gut beobachten. Denn tatsächlich bewirkte der Stilwandel im Werk Coypels einen erheblichen wirtschaftlichen Erfolg für den Maler. (Vgl. dazu Garnier 1989, S. 22-23 mit Quellen).

⁸⁹⁰Coypel 1752, t. 2, S. 10; Garnier 1989, S. 19-20.

typisch, als er - wie etwa auch Charles de La Fosse - jede direkte Nachahmung vermied und seine Rezeption der Vorbilder immer mehr oder weniger verdeckt durchführte⁸⁹¹. Wenn er sich überhaupt offen einer Stilrichtung der Vergangenheit annäherte, dann dem Stil der Rubens-Schule, den er zumindest in der Mitte der 1690er Jahre so eindeutig übernahm, daß eines seiner Werke zeitweilig für eine Arbeit von Peter Paul Rubens gehalten wurde⁸⁹². Nur in den Jahren zwischen 1690 und 1700 scheint es zu einer intensiveren Beschäftigung mit Veronese gekommen zu sein, die sich in Coypels *œuvre* - vor allem in der Entwicklung einer leuchtenderen Farbgebung niederschlug. Für die Betrachtung des gesamten Phänomens der Veronese-Rezeption in den Jahren um 1700 ist es besonders interessant, daß diejenigen Werke Coypels, die in der Forschung übereinstimmend als "*les plus galants et les plus proches de l'esprit du XVIIIe siècle*"⁸⁹³ angesehen werden, zu Beginn der 1690er Jahre entstanden sind, also genau in der Phase, als sich Coypel - wie La Fosse - intensiver mit Veronese beschäftigte und einen neuen Stil entwickelte, der für die spätere Generation wegweisend werden sollte.

2.4. Die Brüder Bon und Louis de Boullogne

Die Art des Umgangs mit den Werken Veroneses, wie sie für Antoine Coypel und Charles de La Fosse charakteristisch ist, enthält bereits alle wichtigen Aspekte der künstlerischen Rezeption Veroneses, die sich bei den übrigen französischen Malern am Ende des 17. Jahrhunderts findet. Diese Künstler waren - wie La Fosse und Coypel - in ihrer Rezeption der Kunst Veroneses hauptsächlich von der *querelle de coloris* geprägt und fanden durch die Beschäftigung mit Veroneses Malerei eine Möglichkeit, vor allem die sinnlichen Qualitäten ihrer eigenen Kunst weiterzuentwickeln, und dabei zugleich eine gewisse klassische Kompositionsform und Geschlossenheit in der Darstellung beizubehalten. Auch bei ihnen lag das Schwergewicht des Interesses vorwiegend auf der Entwicklung eines lebendigen und leuchtenden Kolorits, erstreckte sich aber auch auf die Gestaltung eines neuen Haltungs- und Figurentypus, der vor allem bei den Frauenakten greifbar wird.

Ganz typisch für den dabei zuweilen stark eklektizistischen Ansatz vieler Maler sind die Arbeiten, die im Atelier der Brüder Bon und Louis de Boullogne entstanden⁸⁹⁴. Besonders Bon Boullogne (1649-1717)⁸⁹⁵ wurde bereits von seinen Zeitgenossen als ein "*Protée dans l'art de la peinture*" gerühmt, dem es möglich war, die stilistischen Eigenarten der unterschiedlichsten Malschulen in vollkommenster Weise nachzuahmen, "*un homme qui s'est transformé en toutes*

⁸⁹¹Dies macht allein die Tatsache deutlich, daß sich weder unter den erhaltenen Zeichnungen noch den Gemälden Coypels direkte Kopien nach Vorbildern der *grands maîtres* nachweisen lassen, sie müssen also in seinem Werk relativ selten gewesen sein, und damit besteht hier ein deutlicher Unterschied zu den jüngeren Künstlern des 18. Jahrhunderts.

⁸⁹²Coypels Gemälde "*Démocrate*" (1692; Paris, Musée du Louvre; Garnier 1989, Kat.-Nr. 46); s. Garnier 1989, S. 113.

⁸⁹³Garnier 1989, S. 1

⁸⁹⁴Beide Brüder gehörten zu den Freunden Charles de La Fosses und scheinen, anders als Antoine Coypel, stets in einem ungestört guten Verhältnis zu ihm gestanden zu haben (Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 194; Stufmann 1964, S. 24). Vgl. zu Leben und Werk der Brüder Boullogne Caix 1919; zu Louis de Boullogne Schnapper/Guicharnaud 1986.

⁸⁹⁵Die Kunst Bon Boullognes wurde bisher in der Forschung nur wenig bearbeitet; vgl. zur Biographie generell Caix 1919, S. 27-41 und S. 217-252, und Schnapper 1978.

les manières, un peintre qui a saisi si parfaitement les différents goûts, qu'il a trompé les plus habiles gens", wie Dézallier d'Argenville durchaus anerkennend schreibt⁸⁹⁶. Bon Boullogne hatte sich in den Jahren 1670 bis 1673 als Stipendiat der Krone in Rom aufgehalten und auf seiner Rückreise nach Paris für sechs Monate Station in Nord-Italien gemacht, vor allem um in Bologna die Malereien Correggios, Guido Renis, der Carracci und Domenichinos zu studieren⁸⁹⁷. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich⁸⁹⁸ trat er in den 1690er Jahren mit einigen für diese Periode der Neuorientierung sehr typischen Gemälden an die Öffentlichkeit, die sein besonderes Talent "*d'imiter ou mieux de contrefaire certains maîtres, surtout des Italiens*" hervortreten ließen⁸⁹⁹. Aus seinem stark eklektizistischen Grundansatz heraus erklärt sich auch Bon Boullognes intensives Interesse daran, alte Meister zu kopieren. So lassen sich in seinem von Caix veröffentlichten Werkverzeichnis 10 Kopien nach italienischen Vorbildern nachweisen, wobei es für seine Generation bezeichnend ist, daß sich darunter nur ein einziges Gemälde nach einem venezianischen Vorbild - nach einem "Raub der Europa" von Veronese⁹⁰⁰ - befindet, während die Mehrzahl der Bilder nach Arbeiten Raffaels entstand⁹⁰¹. Mit der Wahl des Europa-Themas ist Boullognes Kopie nach Veronese durchaus repräsentativ für den Geschmack seiner Zeitgenossen, denn es handelte sich bei dem Vorbild um ein Werk mythologischen Inhalts, dessen Hauptperson eine der typischen "schönen Heldinnen" aus der Mythologie ist, wie sie die französischen Künstler und Kunstliebhaber des frühen 18. Jahrhunderts besonders im Werk Veroneses schätzten. Auch das Interesse der französischen Maler späterer Generationen sollte sich vorwiegend auf Veroneses mythologische Darstellungen, wie die "Entführung der Europa" oder Szenen aus der Venus-Geschichte, sowie auf seine großen Festmähler konzentrieren. Da gerade diese Themen für die dekorative Ausgestaltung der Pariser Adels-Palais' als Supraporten oder *cheminée*-Stücke sehr beliebt waren, sollten sie zu einer der wichtigen Inspirationsquellen für die Entwicklung zum französischen Rokoko werden.

Wenn auch für das Werk Bon Boullognes generell die Bologneser Malerei die bevorzugten Vorbilder lieferte⁹⁰², so läßt sich doch in den Jahren um 1700 bei ihm, wie bei Antoine Coypel,

⁸⁹⁶Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 243.

⁸⁹⁷Vgl. zum Romaufenthalt Bon Boullognes Caix 1919, S. 27-29 (mit Quellen); zu den in Italien entstandenen Bildern Schnapper 1978, S. 123-124; zum Einfluß der Bologneser Malerei auf Boullogne s. Lefrançois 1981, S. 14.

⁸⁹⁸Der Maler kehrte 1674 nach Paris zurück, wurde am 27.11.1677 in die Akademie aufgenommen und arbeitete dann in offiziellem Auftrag in Versailles, wo er u.a. für das Spielzimmer im Trianon 1688 zwei Gemälde mit Venus-Themen ("Venus und Adonis" und "Venus und Merkur") schuf. (Caix 1919, S. 30-31).

⁸⁹⁹Florent Le Comte zu den bei der Ausstellung 1699 von Bon Boullogne gezeigten Arbeiten (*Cabinet des Singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, par Florent Le Comte. Paris, 1699-1700, vol. 1-3; zit. nach Caix 1919, S. 31).

⁹⁰⁰Die großformatige Kopie entstand wohl auf Boullognes Rückreise von Rom (1675/76). Sie befand sich im 18. Jahrhundert im Besitz der *comtesse de Verrue* und wurde 1737 bei der Versteigerung dieser Sammlung für 150 livres verkauft. (Caix, 1919 S. 218, No. 147 mit Quellen).

⁹⁰¹Caix 7 Kopien nach Raffael und jeweils eine nach Guido Reni, den Carracci, Correggio sowie Veronese (Caix 1919, S. 217-218, No. 139-147).

⁹⁰²Dies wird etwa an Boullognes Aufnahmestück für die Akademie "*Hercule et les centaures*" (1676/77; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 2778) sehr deutlich. Vgl. zu den Beziehungen Boullognes zu Guido Reni Schnapper 1978, S. 123.

eine verstärkte Hinwendung zur venezianischen Kunst feststellen⁹⁰³. So übernimmt er für seine Kompositionen nun einzelne Elemente, wie Säulen und Architekturversatzstücke, aus Gemälden der Caliari-Werkstatt und verbindet sie mit anderen Elementen unterschiedlichster Herkunft. Mariette bemerkt zu dieser Art der Malerei zusammenfassend: “*M. Boullongne excelloit dans ces imitations. On y reconnoit outre Rimbrant, le Fety, le Bassan, Paul Veroneze et le Mole*”⁹⁰⁴. In Hinsicht auf das Kolorit ist in den um 1700 entstandenen Arbeiten ein besonderes Bemühen um eine harmonische Farbgestaltung festzustellen, die sicherlich einen Reflex der Diskussionen innerhalb der Akademie und der Bekanntschaft Boullognes mit Charles de La Fosse darstellt. Diese Belebung des Kolorits zeigt etwa das Gemälde “Neptun und Amphitrite” (Abb. 50) in Tours⁹⁰⁵ sehr deutlich, bei dem besonders klare und silbrige Farbtöne für das Inkarnat der Frauen, aber auch der Männer verwendet werden und ebenso für die Draperien und das Fell der Zugtiere am Gefährt der Amphitrite. Die Gesamtwirkung des Bildes wird von sanften Rosé-Tönen und klarem Blau mit einem Einschlag zum Türkis bestimmt, und auch der Himmel weist in seinen die lebhaften Farben auf venezianische Vorbilder hin. Das Kolorit dieses Gemäldes zeigt damit ganz den Abwechslungsreichtum und die Harmonie der Farben, die die *rubenistes* anstrebten und die von Roger de Piles an den Arbeiten Veroneses besonders geschätzt wurden⁹⁰⁶.

Wichtiger als die Übernahme einzelner Stilelemente aus der Veronese-Schule erscheint jedoch die bei Bon Boullogne grundlegende Bereitschaft zu einem stark ausgeprägten offenen Eklektizismus, der zwar nicht einzelne Motive aus dem Repertoire der Vorbilder wörtlich zitiert, jedoch so klar erkennbar ist, daß er von den Zeitgenossen nicht nur wahrgenommen, sondern sogar besonders geschätzt wurde⁹⁰⁷. Mariette beschreibt diesen Ansatz folgendermaßen: “[...] *le Peintre se transformant dans la maniere de quelqu’ancien maître connu, cherche à mettre dans l’embarras celui qui regarde son ouvrage*.”⁹⁰⁸ Da Bon Boullogne zu den erfolgreichsten und gesuchtesten Lehrern seiner Generation gehörte⁹⁰⁹, wurde diese Grundhaltung für die Rezeption der *grands maîtres* in der folgenden Künstlergeneration

⁹⁰³Boullogne könnte bereits durch seinen Vater auf die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts hingewiesen worden sein. Denn dieser hatte sich bereits ab 1629, d.h. zu einem für die französische Malerei des 17. Jahrhunderts ungewöhnlich frühen Zeitpunkt mit Tizian und Veronese beschäftigt und verschiedene Reproduktionsstiche nach ihren Werken angefertigt. (Vgl. Loire 1997, S 102-103).

⁹⁰⁴Anmerkung zu einer “Darstellung Christi im Tempel” von Boullogne im Katalog der Sammlung La Live de Jully (1764, S. 51).

⁹⁰⁵um 1700-05; Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr.794-1-5.

⁹⁰⁶So heißt es etwa in de Piles’ “*Cours de peinture*” 1708: “*L’Ecole de Venise & celle de Flandre ont excellé pour la difference des étoffes. Et Paul Veronese pour l’harmonie dans la varieté des couleurs, est une source d’exemples inepuisable.*” (S. 194).

⁹⁰⁷Zur Würdigung dieser, von der modernen Betrachtungsweise oft wenig geschätzten und vernachlässigten Auffassung vgl. Schnapper 1978, S. 122-123.

⁹⁰⁸Mariette im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 19.

⁹⁰⁹Zu den Schülern der Brüder Boullogne zählten u.a. Nicolas Bertin (um 1668-1736), Pierre-Jacques Cazes (1676-1754), Joseph Christophe (1662-1748), Pierre Dulin (1669-1748), Sébastien Leclerc le Jeune (1676-1763), Charles Parrocel (1688-1752), Jean Raoux (1677-1734; vor seiner Romreise, in den Jahren 1703-1704), Jean-Baptiste Santerre (1651-1717), Louis de Silvestre (167 1760), Robert Tournières (um 1668-1752) und Claude Verdot (1667-1733). (Vgl. Dézallier d’Argenville 1762, t. 4, S. 248-249; Caix 1919, S. 33; Schnapper 1978, S. 122; Lefrançois 1981, S. 14).

besonders wichtig. In diesem Zusammenhang war auch die zu beobachtende Tendenz, für verschiedene Genres verschiedenartige Stilrichtungen, bzw. unterschiedliche Vorbilder zu wählen, prägend⁹¹⁰. Denn dieser besondere Ansatz sollte in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts generell Verbreitung finden, wenn man etwa venezianische Stilelemente und Motive für die großen dekorativen Kompositionen verarbeitete, während Historienbilder und religiöse Themen eher in der Tradition des französischen Klassizismus oder der Bologneser Schule des 16. Jahrhunderts gestaltet wurden.

Eng mit der Malerei Bon Boullognes ist diejenige seines jüngeren Bruders Louis (1654-1733)⁹¹¹ verbunden, mit dem er jahrelang gemeinsam einen Haushalt und ein Atelier führte⁹¹². Auch Louis de Boullogne hatte sich während seiner Romreise 1675 vor allem mit den Werken Raffaels intensiv auseinandergesetzt, hatte auf dem Rückweg nach Paris alle großen Städte Nord-Italiens (Florenz, Bologna, Parma, Venedig und Mailand) besucht⁹¹³, und wie sein Bruder anscheinend ein zunächst relativ gleichmäßiges Interesse an den verschiedenen italienischen Malschulen entwickelt⁹¹⁴. Jedoch überliefert Watelet ausdrücklich auch seine besondere Bewunderung für die venezianische Malerei, vor allem für die Werke Tizians⁹¹⁵, und Mariette betont, der Grund für Boullognes langen Aufenthalt in Venedig und der Lombardei sei der Wunsch gewesen *“s’y fortifier dans les vrais principes du coloris”*⁹¹⁶.

In seinen eigenen Arbeiten entwickelte Louis de Boullogne - wie sein Bruder - einen relativ

⁹¹⁰So wurde für Historien-Themen besonders der Stil Domenichinos und Francesco Albanis bevorzugt, für Genre-Szenen dagegen flämische Vorbilder gewählt. (Lefrançois 1981, S. 25).

⁹¹¹Vgl. zu Louis de Boullogne die von Claude-Henri Watelet verfaßte Biographie (*Vie de Louis de Boullogne, premier peintre du roi*; veröffentlicht von Lépicié 1752; ausgewertet von Caix de Saint-Aymour für seinen umfangreichen Artikel über Louis de Boullogne; Caix 1919, S. 42-62; mit Werkliste, S. 253-304).

⁹¹²Vgl. Watelets Bemerkungen in Coypel 1752, t. 2, S. 49-50. Besonders in den 1680er Jahren ist generell eine sehr starke stilistische Ähnlichkeit zwischen den Arbeiten der beiden Brüder zu beobachten. (Schnapper 1978, S. 134). So kam es im Verlauf der 18. Jahrhunderts immer wieder zu Verwechslungen bei Zuschreibungen einzelner Bilder an den einen oder anderen der Boullogne-Brüder, oder es wurden z.B. in Auktionskatalogen Gemälde nur noch allgemein als “Boullogne” klassifiziert. (Schnapper 1978, S. 125 mit einzelnen Nachweisen).

⁹¹³Zur Italienreise Louis de Boullognes und den dort entstandenen Kopien nach Werken der *grands maîtres* s. Claude-Henri Watelet: *“Vie de Louis de Boullogne, premier Peintre du roi”*, in: Coypel 1752, t. 2, S. 46.

⁹¹⁴Watelet betont: *“Il [d.i. Louis de Boullogne] rendit à chaque école la justice qu’elle méritait.”* (In Coypel 1752, t. 2, S. 46). Daß die Interessen Boullognes jedoch durchaus den Traditionen des französischen Klassizismus entsprochen haben müssen, zeigen die von ihm angefertigten Gemälde nach alten Meistern. Denn von den insgesamt 6 Kopien, die Caix ermitteln konnte, entstanden allein fünf nach Raffael entstanden (S. 253-255, Kat.-Nr. 333-335 und 339) sowie eine nach der *“Leda”* Correggios (S. 285, Kat.-Nr. 472).

⁹¹⁵Die Angabe bei Caix (1919, S. 44), Watelet erwähne auch Veronese als einen der Maler, die Boullogne besonders verehrt habe, läßt sich nicht verifizieren, denn im Text, den Coypel 1752 (t. 2, S. 47) abdruckt, werden nur Tizian und Correggio erwähnt. Boullognes Interesse an Tizian wird auch daran deutlich, daß er im Sommer 1683 in der *Académie* eine *conférence* über dessen Gemälde *“La Vierge au Lapin”* (1530; Paris, Musée du Louvre; Wethey 1969-1975, vol. 1, Kat.-Nr. 60) leitete. (Vgl. Teyssèdre 1965, S. 666).

⁹¹⁶Mariette im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 63.

ausgeprägten Eklektizismus⁹¹⁷, sein Stil wirkt jedoch weniger uneinheitlich als derjenige Bons und ist insgesamt noch stark von der Bologneser Malerei und den Traditionen des französischen Klassizismus aus dem mittleren 17. Jahrhundert geprägt⁹¹⁸. Andererseits pflegte Louis de Boullogne auch zu Charles de La Fosse und seinem Kreis einen engen Kontakt, der wohl geradezu als freundschaftlich bezeichnet werden kann⁹¹⁹. Vielleicht kam es infolge dieses Kontaktes auch bei Boullogne zu einer verstärkten Beschäftigung mit der venezianischen Kunst. Denn diese fand in ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zwar in gemäßigter, aber doch durchaus spürbarer Form ihren Niederschlag auch in seiner Malerei, wie etwa das Kolorit zweier zusammengehöriger Bilder in Tours belegen kann, die die „Jagd der Diana“ und die Rast der Göttin (**Abb. 51**) zeigen⁹²⁰. Beide zeichnen sich durch eine besonders helle und leuchtende Farbgebung aus und enthalten weibliche Aktdarstellungen, die den von Charles de La Fosse nach dem Vorbild Veroneses entwickelten sehr nahestehen.

Da Louis de Boullogne nicht nur während der letzten Lebensjahre Ludwigs XIV. (ab 1710) als Maler besonders erfolgreich war, sondern seinen künstlerischen Aufstieg auch unter der Regentschaft des *duc d'Orléans* fortsetzen konnte⁹²¹, war er als Lehrer ebenso anerkannt wie sein Bruder Bon⁹²² und übte einen besonders starken Einfluß auf die Maler der nachfolgenden Generation aus. Seine Art, sich mit der Malerei Veroneses vor allem wegen des Kolorits und des Frauentypus auseinanderzusetzen und diese in seinen Werken zu verarbeiten, wurde daher durchaus prägend für die Entwicklung der nachfolgenden Künstlergeneration. Die Tatsache, daß gerade sein Stil, der klassischen französischen Tradition des 17. Jahrhunderts stark verpflichtet blieb und nur in gemäßigter Form den neuen Tendenzen der *rubenistes* aufgeschlossen war, besondere offizielle Förderung erhielt, zeigt deutlich, wie sehr sich im Beginn des 18. Jahrhunderts Geschmack und Stil in den verschiedenen kunstinteressierten Kreisen der französischen Gesellschaft voneinander unterschieden. In Hinsicht auf die Beschäftigung mit Veronese kann gerade das Beispiel Louis de Boullognes anschaulich machen, wie sehr das

⁹¹⁷Vgl. etwa Dézallier lobende Beurteilung der Fresken Boullognes im Invalidendom: „*On y aperçoit avec plaisir combien il avoit étudié les grands maîtres.*“ (Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 265).

⁹¹⁸Schnapper nennt als wichtigste Vorbilder für Louis de Boullogne Domenichino und Francesco Albani, daneben Correggio, Guido Reni und Poussin. Mit dieser Bevorzugung der „*tradition classique, qu'il renouvelle brillamment en la détendant*“ (Schnapper in Schnapper/Guicharnaud 1986, S. 2) unterscheidet sich der Stil Louis de Boullognes ganz deutlich von demjenigen Charles de La Fosses oder Antoine Coytels.

⁹¹⁹Stuffmann 1964, S. 24.

⁹²⁰„*Diane et ses compagnes à la chasse au sanglier*“; 1707; Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 794-1-8; und „*Diane et ses compagnes se reposant après la chasse*“, 1707; Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 794-1-9; **Abb. 51**.

⁹²¹Nach seiner Rückkehr aus Rom erhielt Boullogne zunächst Aufträge Colberts, später der Krone und des Hochadels (z.B. des *prince de Condé*). Nach seiner Aufnahme in die *Académie* 1681, und seiner Ernennung zum Professor gewann er dort großen Einfluß und wurde schließlich 1722 zum Direktor der Institution ernannt. Seit 1710/11 war Boullogne der Künstler, der das besondere Vertrauen Ludwigs XIV. und *Mme de Maintenants* besaß. 1718 erhielt er offizielle Ehrungen und die „*provisions de l'un des offices de Conseiller du Roi, Maison et Couronne des France en la Chancellerie près le Parlement de Rouen*“, 1725 wurde er schließlich von Ludwig XV. zum *premier peintre du roi* ernannt. (Vgl. Caix 1919, S. 45-49).

⁹²²Wie groß Boullognes Ansehen noch in den 1730er Jahren war, macht u.a. eine Bemerkung über ihn im „*Mercure de France*“ aus dem Dezember 1733 deutlich, die besonders seine Eleganz der Komposition, Korrektheit der Zeichnung und den „*caractère gracieux qui faisait, en général, l'âme de sa composition*“ rühmt. (S. 2669, zitiert nach Caix 1919, S. 45).

Interesse an Veroneses Kunst auf die Künstler und *connoisseurs* um Pierre Crozat konzentriert war und daß sich fast jede Rezeption Veroneses im Paris des frühen 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß dieses Kreises vollzog.

2.5. *Chiaroscuro*-Zeichnungen und *trois-crayons*-Technik - neue Entwicklungen in den Jahren um 1710

Für eine Untersuchung der Entwicklungen im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ist vor allem das graphische Werk Louis de Boullognes aufschlußreich⁹²³. Eine Durchsicht der von seiner Hand erhaltenen Zeichnungen macht zunächst einmal mehr die große stilistische Vielfalt der Ansätze in der französischen Kunst um 1700 deutlich, die bezeichnend ist für die grundlegende Bereitschaft zur künstlerischen Neuorientierung und die Entwicklung in den Jahren um 1700 bis 1715 maßgeblich bestimmte. Diese Neuorientierung wird sich vor allem bei den Kreidezeichnungen spürbar, die Boullogne neben den klassischen Akademie-Studien in der Tradition des 17. Jahrhunderts anfertigte und die sein Interesse an den Möglichkeiten des Experimentierens mit der Wirkungen von Licht und Schatten zeigen⁹²⁴. Für diese Studien wählte der Maler häufig farbiges, zumeist blaues Papier, auf dem er mit Kohle oder schwarzer Kreide zeichnete und Höhungen in Weiß vornahm⁹²⁵. In ihrer sensibel behandelten Lichtwirkung kommen diese Zeichnungen den weiß gehöhten Federzeichnungen auf getöntem Papier, die von Paolo Veronese erhalten sind, sehr nahe⁹²⁶. Da alle Blätter, die Louis de Boullogne in dieser Technik anfertigte, genau in der Zeit entstanden, als ihm durch seinen Kontakt zu Charles de La Fosse und Pierre Crozat dessen umfangreiche Sammlung an Zeichnungen zugänglich war⁹²⁷, ist

⁹²³Das im Louvre, den verschiedenen französischen Kunstakademien und in einem 1955/56 verstreuten Album aus der Sammlung Colnaghi, London, erhaltene zeichnerische *œuvre* Louis de Boullognes wurde in seiner Bedeutung bereits von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt und wird auch von der modernen Forschung gegenüber Boullognes Malerei besonders herausgestellt. (Vgl. zu Boullognes Zeichnungen insgesamt Guiffrey/Marcel, t. 2, 1908, S. 67-96, Kat.-Nr. 14037-1601, und Schnapper/Guicharnaud 1986).

⁹²⁴Bereits auf einer Studie in Kohle und Kreide mit Lavierungen aus dem Jahr 1686, die "Christus und den Centurio" zeigt, wird Boullognes Interesse an den von Grau bis zum reinen Weiß gehenden Höhungen und den starken Kontrasten deutlich (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. R.F. 24826; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 1; **Abb. 52**). Vor allem zeigen aber die später entstandenen Arbeiten deutlich zu erkennen, wie wichtig nun die Wirkung des Lichtes auf den Oberflächen geworden ist. Vgl. etwa eine Darstellung, die "Venus und Adonis" zeigt (Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 736; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 15; **Abb. 54**) oder ein ganz ähnliches Blatt mit "Cephalus und Procris" im Louvre (Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. R.F. 24960; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 16; **Abb. 60**).

⁹²⁵Vgl. die in Anm. 171 erwähnten Beispiele. Zuweilen versah Boullogne die Zeichnungen zusätzlich mit grauen und weißen Lavierungen, wie auf einer Vorstudie für sein Gemälde "*La Chasse de Diane*" (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. R.F. 24938; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 34; **Abb. 55**), wodurch eine flüssige und malerische Wirkung des Lichtes erzeugt wird, die die Oberfläche weniger fest erscheinen läßt als im Falle der nur mit weißer Kreide gefertigten Stücke.

⁹²⁶Vgl. etwa die bereits erwähnte Darstellung Christi und des Centurio (**Abb. 52**) mit Veroneses Studie für sein Portrait Giuseppe da Portos, die sich seit 1671 in den königlichen französischen Sammlungen befand (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 4; **Abb. 53**).

⁹²⁷Obwohl es nicht nachweisbar ist, daß Louis de Boullogne an den wöchentlichen Treffen im *salon* Pierre Crozats teilnahm, dürfte es sicher sein, daß beide Brüder Boullogne in Kontakt zu Crozat standen. (Vgl. Stufmann 1968. S. 16 und S. 126, t. 112). Angesichts ihrer guten Beziehungen zu Charles de La Fosse ist auf jeden Fall zu vermuten, daß ihnen die Sammlungen Crozats zugänglich waren, in denen sich allein sechs der besonders

die Vermutung naheliegend, daß Boullogne zur Anfertigung dieser besonders leuchtenden und in der Oberflächengestaltung besonders weich und dekorativ wirkenden Studien durch den intensiven Austausch mit Charles de La Fosse und die Beschäftigung mit den Zeichnungen Veroneses in der Sammlung Crozat angeregt wurde⁹²⁸.

Es ist mit weitgehender Sicherheit davon auszugehen, daß sich alle Künstler des Kreises um Pierre Crozat und Charles de La Fosse auch mit den Zeichnungen Veroneses auseinandergesetzt haben⁹²⁹. Diese wurden von den französischen Kunsttheoretikern des frühen 18. Jahrhunderts als eigenwertige Kunstwerke angesehen geschätzt⁹³⁰. Vor allem bewunderte man den Umgang mit dem Licht auf Veroneses Chiaroscuro-Zeichnungen. So schreibt Pierre-Jean Mariette über diese Blätter im Verkaufskatalog der Sammlung Crozat 1741: *“Ce blanc qui est merveilleusement bien mis, exprime différentes nuances de clair, qui conduisent par degré depuis le demi-teinte jusqu’à la lumière la plus vive,”* und er nennt diese Art der Zeichnung eine *“manière qui est pleine d’intelligence”*⁹³¹.

Ein ganz malerischer Stil, der mit starken Beleuchtungen und hellen Partien arbeitet, fein und nuancenreich vom Hell ins Dunkel modelliert und in der Gesamtwirkung weich, lichtdurchflutet und dekorativ ist, findet sich in den Jahren ab etwa 1710 bei einer ganzen Gruppe französischer Maler, zu denen neben Charles de La Fosse und Louis de Boullogne auch Nicolas Vleughels und Jean-Antoine Watteau gehören. Besonders die Arbeiten La Fosses, Boullognes und Watteaus kommen sich dabei in ihrer Art, die Oberflächen durch lebendige Strichführung und kleinteilige Zerlegung zu beleben, zuweilen zum Verwechseln nahe, wie der Vergleich zwischen Boullognes Darstellung der Muse Thalia (**Abb. 56**)⁹³² und der etwa gleichzeitig entstandenen Studie Charles de La Fosses für eine Jahreszeiten-Allegorie für Pierre Crozat (**Abb. 57**)⁹³³ deutlich macht.

Eine weitere Eigentümlichkeit dieser Zeichnungen stellt ihre thematische Bindung dar. Denn

geschätzten *chiaroscuro*-Zeichnungen Veroneses befanden (Cocke 1984, Kat.-Nr. 19, 20, 25, 28, 41 und 161). Zwei weitere dieser Arbeiten Veroneses (Cocke 1984, Kat.-Nr. 36 und 42) beherbergte die königlichen Sammlung, die Angehörigen der Akademie ebenfalls für Studium offenstand.

⁹²⁸Es finden sich im übrigen in den Zeichnungen auch aus Detailübernahmen und Ableitungen nach Werken Veroneses. So erinnert etwa bei einer Kreide-Vorstudie für Boullognes *“Baptême de saint Augustin”* (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 24.940) die runde Säulenstellung an den Hintergrund in Veroneses *“La disputa di Gesù con i Dottori”* (1558 ?; Madrid, Museo del Prado; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 87).

⁹²⁹Anschaulich belegt dies Watteaus Gemälde *“L’Amour désarmé”* (Chantilly, Musée Condé; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 124), das nach einer Zeichnung aus der Veronese-Werkstatt entstanden ist. (**Abb. 45 und 46**).

⁹³⁰Dies erschließt sich u.a. aus der Tatsache, das Pierre-Jean Mariette 1741 drei der berühmtesten Zeichnungen aus der Versteigerung Crozat für seine eigene Sammlung erwarb: Cocke 1984, Kat.-Nr. 19 (**Abb. 3**), 28 und 41.

⁹³¹Mariette 1741, S. 75-76.

⁹³²1715; Kohle, weiß gehöht, auf blauem Papier; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 24966.

⁹³³*“Flore et Zéphyr”*; um 1715; Kohle und Rötzel, weiß gehöht, auf beigem Papier; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 27429.

das Zeichnen in heller Kreide wird von den französischen Malern meist für die Wiedergabe allegorischer Figuren und weiblicher Akte verwendet und steht damit in engster Verbindung zu der Entwicklung des von der venezianischen Kunst beeinflussten Frauenideals in der Malerei. Typisch dafür ist etwa die Art, wie Louis de Boullogne in seiner Zeichnung der Thalia den Frauenkörper durch einen groß-flächigen Auftrag eines Untergrundes in weißer Kreide hell vom Untergrund abhebt und wie er das Spiel des Lichtes auf dem Gesicht, dem Dekolleté und dem Oberarm der Muse besonders betont. Entsprechende Grundierungen für Frauenkörper benutzt Nicolas Vleughels bei seinen Studien⁹³⁴, und eine ganz ähnliche Auffassung findet sich auch in den um 1715-17 entstandenen Frauenakten Antoine Watteaus, wie z.B. den Studien für die „*Saisons Crozat*“ (**Abb. 43**)⁹³⁵. Abgesehen von generellen stilistischen Ähnlichkeiten vielleicht am deutlichsten greifbar bei Nicolas Vleughels' 1715/16 entstandenen und von ihm mit größter Sorgfalt konzipierten Aufnahmestück für die *Académie Royale* „*Apelle peignant Campaspe*“⁹³⁶. Denn Vleughels' Studien für den Kopf und den Akt der Campaspe zeigen deutliche Anleihen an Veronese: die Physiognomie, die Frisur und der Haar-Schmuck der Campaspe sind von Vorbildern aus der Veronese-Werkstatt inspiriert worden⁹³⁷, und auch ihre Haltung könnte von den in Paris bekannten Venus-Darstellungen Veroneses abgeleitet worden sein⁹³⁸.

Die besondere Eigenart des Zeichenstils der Künstler um Charles de La Fosse wird vor allem beim Vergleich mit entsprechenden Motiven im zeichnerischen Werk Charles Le Bruns deutlich, der die Unterschiede zwischen den Vorstellungen des 17. Jahrhunderts und des frühen 18. Jahrhunderts greifbar werden läßt. Als Beispiele seien Louis de Boullognes Zeichnung

⁹³⁴Vgl. z.B. die Kreidezeichnungen zur Figur der Campaspe, die Vleughels Ende 1715/Anfang 1716 für sein Aufnahmestück für die Akademie „*Apelle peignant Campaspe ou l'armour indiscret*“ anfertigte. (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 307-309; **Abb. 36 und 58**).

⁹³⁵Z.B. bei der Studie zur Flora (um 1715/16; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 370; **Abb. 43**) oder bei der Zeichnung einer sitzenden jungen Frau im Hemd (um 1717/18; New York, Clare und Eugene Victor Thaw; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 584). Watteau verwendete diese Art der hellen Kreidegrundierung auch später für die Wiedergabe von Frauenstudien, die nur Kopf und Dekolleté zeigen, oder für die Darstellung bekleideter Modelle in *trois-crayons*-Technik. Besonders bei der Studie einer sitzenden Frau in Amsterdam (um 1716; Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 476; **Abb. 59**) ist in der ausgiebigen Verwendung des Weiß und den weichen Wischungen die Nähe zur Zeichentechnik anderer Künstler aus Watteaus Freundeskreis, insbesondere zu Nicolas Vleughels, gut erkennbar.

⁹³⁶1715/16; Paris, Musée du Louvre; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 44.

⁹³⁷Besonders deutlich erkennbar bei einer sehr weit ausgearbeiteten Kopfstudie (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 307; **Abb. 58**).

⁹³⁸Mindestens 12 Gemälde mit Szenen aus dem Leben der Venus sind im frühen 18. Jahrhundert in Paris nachweisbar, von denen Vleughels mit Sicherheit die drei Bilder in der Sammlung des *duc d'Orléans* kannte (New York, Metropolitan Museum of Art, Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 26; Chantilly, Musée Condé, Pignatti 1976, Kat.-Nr. 254, Pignatti/Pedrocco 1995, in Kat.-Nr. 269; sowie ein im Verlauf des 18. Jahrhunderts zerstörtes, nur in Stichen von Micheal Aubert und Macret überliefertes Bild, Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82). Auch im Besitz Pierre Crozats befanden sich Darstellungen dieses Themas von Veronese als Kopien: eine Abschiedsszene zwischen Venus und Adonis, die u.U. nach dem nicht mehr erhaltenen Bild in der Sammlung Dupille entstanden sein könnte, das Simon F. Ravenet für den *Recueil Crozat* stach. (*Recueil Crozat*, t. II, tav. VII; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 77; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nrn. A 23 und A 98); weiterhin eine Kopie der später zerstörten Komposition „Venus und Mars mit Pferden und Amoretten“ in der Sammlung Orléans (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82). Vermutlich kannte Vleughels wohl auch das Bild in der Sammlung Dupille (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 77), das im *Recueil Crozat* abgebildet wurde.

“*Céphale et Procris*”(Abb. 60)⁹³⁹ und La Fosses Studie dreier Genien (Abb. 61)⁹⁴⁰ einer Aktstudie Lebruns (Abb. 62)⁹⁴¹ gegenübergestellt. Zwar verwendet auch Lebrun weiße Kreide, um bestimmte Partien der Figuren herauszuheben, kombiniert diese aber mit starken Verschattungen und gestaltet so wesentlich härtere Kontraste auf der Körperoberfläche als die Künstler des 18. Jahrhunderts, die gleichmäßig hell ausgeleuchtete Figuren gestalten. Hinzu kommt der Einsatz klar umgrenzender, in dunkler Kreide oder Röteln ausgeführter Konturen, der Lebruns Zeichnungen von denen der späteren Maler unterscheidet. Anders als der ältere Künstler lassen diese die Frauenkörper geradezu aus dem Hintergrund heraustreten und verzichten auf jede lineare Begrenzung der Formen.

Neben der besonderen Art, mit dem Licht und der weichen Modellierung umzugehen, zeigen die ab 1710 entstandenen französischen Zeichnungen zugleich auch ein neues Interesse der Künstler an der farbigen Gestaltung. Vor allem die Technik des Zeichnens mit Pastell-Kreide oder Röteln und Kohle in einer Kombination der drei Farben Schwarz, Weiß und Rot, die sogenannten *trois-crayons*-Technik, erfreute sich nun großer Beliebtheit. Die verstärkte Betonung der Farbwirkung in den Zeichnungen ist durchaus den Neuansätzen in der Malerei vergleichbar und dürfte ihre Grundlage wiederum in den Diskussionen der französischen Kunsttheoretiker gehabt haben. Daß auch bei dieser Entwicklung der Kreis um Pierre Crozat eine maßgebliche Rolle gespielt hat, wird durch die Tatsache deutlich, daß sich Charles de La Fosse sich anscheinend als erster unter den Pariser Künstlern mit dem Zeichnen in der Drei-Kreiden-Technik beschäftigte. Auch dabei wird wiederum La Fosses Studium der großen Meister einen wesentlichen Beitrag geleistet haben, wobei die Frage, auf welche Vorbilder er hier im einzelnen zurückgriff, schwer zu beantworten ist⁹⁴². Denn beide der von La Fosse und Crozat besonders geschätzten *grands maîtres* - Paolo Veronese und Peter Paul Rubens - hatten herausragende Zeichnungen in dieser Technik geschaffen⁹⁴³. In den Pariser Kunstsammlungen des frühen 18. Jahrhunderts befanden sich *trois-crayons*-Studien von der Hand beider Maler, jedoch enthielt gerade die Sammlung Crozat eine besonders interessante Zeichnung Veroneses, die den Kopf einen jungen Schwarzen zeigt und in ihrer Technik einigen französischen Beispielen des frühen 18. Jahrhunderts auffallend nahesteht (Abb. 63)⁹⁴⁴. Denn wie es für Veronese typisch ist, werden hier die drei

⁹³⁹Um 1700; schwarze und weiße Kreide; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. RF 24960; Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 16.

⁹⁴⁰Um 1704; Röteln, schwarze und weiße Kreide; Dijon, Musée des Beaux-Arts.

⁹⁴¹Um 1665, schwarze Kreide mit weißen Höhlungen (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 27.932); vgl. auch einer weitere Aktdarstellung (um 1665; Röteln, weiß gehöhlt; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

⁹⁴²In der Literatur wurden hierzu unterschiedliche Annahmen vorgetragen. Zusammenfassend schlug Bacou (1987, S. 67, Kat.-Nr. 89) vor, daß La Fosse sowohl Vorbilder von Rubens, als auch von Veronese verarbeitet habe.

⁹⁴³Zum Einfluß Veroneses auf Rubens s. Janson 1937 und Jaffé 1977, insbes. S. 37-38.

⁹⁴⁴Studie zu “*San Barnaba guarisce gli amalati*” in Rouen, entstanden um 1566 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 54; bis 1741 in der Sammlung Crozat). Daß La Fosse und Watteau dieses Blatt gekannt haben, legt bereits das Motiv nahe, denn schwarze Pagenfiguren sind ein beliebtes Element in den Arbeiten beider Künstler und wurden immer wieder von ihnen in Röteln und in der *trois-crayons*-Technik festgehalten; vgl. z.B. das unterschiedlich La Fosse und Watteau zugeschriebene Portrait eines schwarzen Pagen (um 1715/16; London, British Museum; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 207; Abb. 64), der Abdruck einer Kopfstudie Watteaus (heutiger Verbleib unbekannt; Parker/Mathey 1953, Kat.-Nr. 863; Abb. 64), oder das Studienblatt von etwa 1717/18 im Louvre (Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 608;

verschiedenfarbigen Kreiden in einer relativ graphischen Art und Weise verwendet, die ganz dem Medium der Zeichnung verpflichtet bleibt und nicht den Übergang zum farbigen Pastell vollzieht⁹⁴⁵. Damit steht Veroneses Auffassung derjenigen Watteaus (**Abb. 66**), aber auch La Fosses (**Abb. 64**) besonders nahe, wohingegen Louis de Boullogne und Nicolas Vleughels zuweilen stärker zur malerischen Interpretation der Zeichnung tendieren. Zwar läßt sich heute nur für sehr wenige solcher farbigen Kreidezeichnungen aus der Calieri-Werkstatt eine französische Provenienz nachweisen⁹⁴⁶, jedoch müssen *trois-crayons*-Zeichnungen Veroneses in Frankreich gut bekannt gewesen sein, da sie ausdrücklich von Dézallier d'Argenville erwähnt werden⁹⁴⁷. Dézalliers Bemerkungen deuten jedoch auch darauf hin, daß die Zeichnungen von der Hand Peter Paul Rubens' in dieser Technik ebenso sehr geschätzt wurden wie diejenigen Veroneses⁹⁴⁸ und daß die gesamte Gruppe der Rubens'schen Zeichnungen besonders intensiv studiert worden ist⁹⁴⁹. So ist anzunehmen, daß sich bei der Entwicklung der *trois-crayons*-Technik in Frankreich die Wirkung der Zeichenkunst Veroneses mit derjenigen von Rubens mischte, wobei es von der einzelnen Künstlerpersönlichkeit abhing, welcher Einfluß jeweils überwog.

2.6. Nicolas Bertin und das Weiterleben der älteren Ansätze im 18. Jahrhundert

Ein typisches Beispiel dafür, wie jüngere Maler ab 1700 und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in ihrem Umgang mit den *grands maîtres* noch stark von der Rezeptionshaltung der älteren Künstler geprägt waren, bietet das *œuvre* Nicolas Bertins (um 1668-1736)⁹⁵⁰. Bertins Beschäftigung mit der italienischen Malerei der Vergangenheit fand zunächst in der üblichen

Abb. 66).

⁹⁴⁵Rearick in: "Le siècle de Titien" 1993, S. 589, Kat.-Nr. 243.

⁹⁴⁶Insgesamt sind nur sehr wenige Beispiele Veroneses in echter Drei-Kreiden-Technik erhalten geblieben. So listet der von Cocke erstellte 224 Arbeiten umfassende Katalog der Zeichnungen Veroneses nur vier derartige Stücke auf: (Cocke 1984, Kat.-Nr. 54, 128, 136 und 143). Darunter ist die bereits erwähnte Studie eines jungen Schwarzen im Louvre (Cocke 1984, Kat.-Nr. 54) das einzige Blatt, das sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in einer französischen Sammlung nachweisen läßt.

⁹⁴⁷Dézallier d'Argenville 1762, t. 1, S. 266.

⁹⁴⁸Im Abschnitt zu Rubens bespricht Dézallier ausführlicher als bei Veronese die verschiedenen Zeichentechniken des flämischen Meisters und erwähnt ausdrücklich seine großartigen Kopfstudien in *trois-crayons*-Technik. (Dézallier d'Argenville 1762, t. 3, S. 249).

⁹⁴⁹Auch von Rubens haben sich nur wenige *trois-crayons*-Zeichnungen erhalten, die sich im 18. Jahrhundert in französischen Sammlungen befanden. So lassen sich etwa aus dem Besitz Pierre Crozats und Pierre-Jean Mariettes nur drei Beispiele für *trois-crayons*-Zeichnungen von Rubens nachweisen (Burchard/d'Hulst 1963, Kat.-Nr. 127, 164 und 186).

⁹⁵⁰Bertin wurde nach seiner Lehrzeit und einem Aufenthalt in Rom 1703 in die *Académie* aufgenommen, seit 1716 hatte er dort eine Professur inne und wurde 1733 zum stellvertretenden Direktor ernannt. Er durchlief die übliche Laufbahn eines französischen Historienmalers mit verschiedenen offiziellen Aufträgen (z.B. für die Ausstattung der Schlösser Trianon und Meudon und die Kapelle in Versailles) und zahlreichen Arbeiten für private Sammler. Zwischen 1716 und 1725 war er für Kurfürst Maximilian von Bayern tätig, der vergeblich versuchte, ihn als Hofmaler nach München zu ziehen. (Vgl. zu Leben und Werk Bertins LeFrançois 1981, bes. S. 22-62; Rosenthal 1987, S. 62; Bailey/Hamilton 1991, S. 67.)

Art während seiner Lehrzeit im Atelier der Brüder Boullogne und danach bei seinem Italienaufenthalt 1685-1688/89 statt⁹⁵¹. Eine Beurteilung der Studien Bertins nach Werken alter Meister ist heute sehr schwierig, daß die meisten Zeichnungen des Malers verloren gegangen sind, und auch die Zahl seiner erhaltenen Gemälde weit geringer ist als deren ursprüngliche Menge⁹⁵². Zwei Briefe des Leiters der *Académie de France à Rome* La Teulière⁹⁵³ belegen, daß Bertin Werke der alten Meister in Italien kopierte, ohne daß seine Vorbilder im einzelnen bekannt sind. Paolo Veronese wird in den Quellen zum Romaufenthalt des Künstlers nicht erwähnt, es wäre jedoch für Bertin durchaus möglich gewesen, dort Arbeiten Veroneses zu studieren, z.B. in der Sammlung Christinas von Schwedens, die erst 1721 nach Frankreich verkauft wurde⁹⁵⁴.

Zwar lassen sich unter den erhaltenen Gemälden und Zeichnungen Nicolas Bertins keine direkten Kopien nach einem alten Meister nachweisen, jedoch finden sich durchaus Figuren, die leicht fremde Vorbilder variieren und im Einzelfall auf eine Beschäftigung Bertins mit der Kunst Veroneses hindeuten. Ein charakteristisches Beispiel für Bertins Art, einzelnen Personen aus Werken anderer Maler zu übernehmen, diese dann jedoch in ihrer Bewegung leicht zu verändern, bietet die Rückenfigur eines Mannes in dem Bild *"Le Paysan qui a offensé son seigneur"* (Abb. 67)⁹⁵⁵. Sie könnte nach einem der Zuschauer in Veroneses "Martyrium des Heiligen Sebastian" (Abb. 68)⁹⁵⁶ entwickelt worden sein, wie Lefrançois vermutet. Es ist aber ebenso gut möglich, daß Bertin hier von einer Pose Charles Lebruns inspiriert wurde, denn der rechts neben der Hauptfigur stehende Feldherr auf Lebruns Deckengemälde im Spiegelsaal von Versailles zeigt eine ganz entsprechende Haltung (Abb. 69). Die Ähnlichkeit zwischen Bertins Figur und den beiden zur Wahl stehenden Vorbildern ist jeweils so groß, daß nicht zu entscheiden ist, welche Figur der Maler tatsächlich verwendete - und genau darin zeigt sich der grundsätzliche Repezitionsansatz Bertins. So finden sich auch bei der Darstellung weiblicher Akte durchaus Anlehnungen an Veronese⁹⁵⁷, aber auch hier bemüht sich Bertin stets darum, seine Vorbilder sorgfältigst zu verbergen und Figuren zu schaffen, die zwar durchaus an die Frauengestalten aus der Veronese-Werkstatt erinnern, sich jedoch im einzelnen nicht als direkte

⁹⁵¹Eine Reise Bertins nach Venedig läßt sich in diesen Jahren jedoch nicht nachweisen.

⁹⁵²Lefrançois 1981, S. 99 et passim.

⁹⁵³Vom 10.2.1688 und 5.10.1688 (Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 2, S. 169 und 181; vgl. auch Lefrançois 1981, S. 17 und 19).

⁹⁵⁴Daß die Bilder im Besitz der schwedischen Königin in den 1680er Jahren für französische Künstler durchaus zugänglich waren, belegt eine Bemerkung La Teulière, der in einem Brief vom 25.6.1687 erwähnt, daß für die *Académie de France* eine Kopie nach einem Faun aus der Sammlung Christinas angefertigt wurde. (Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t.1, S. 162).

⁹⁵⁵Um 1727; St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 71 (zur Abhängigkeit von Veronese ebd.)

⁹⁵⁶Um 1570; Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 173 (vgl. Lefrançois 1981, S. 65). Eine Kopie dieser Komposition Veroneses, die sich auch während des 17. und 18. Jahrhunderts in San Sebastiano befand, ist bis jetzt nicht nachweisbar, ihre Existenz ist jedoch nicht auszuschließen. Bertin hätte die Figur Veroneses aber auch durch einen Reproduktionsstich von Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) kennenlernen können, der in Frankreich bekannt war (u.a. wird er von Mariette erwähnt; Ticozzi 1978, S. 55, Kat.-Nr. 48).

⁹⁵⁷Ein typisches Beispiel ist eine für Kurfürst Max Emanuel von Bayern gemalte Supraporte für Schloß Nymphenburg, die die von Amor verlassene Psyche zeigt (1716; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 65; Abb. 70).

Übernahmen zu erkennen geben⁹⁵⁸.

Viel mehr als im Bereich der Motivik zeigen Bertins Gemälde jedoch im Kolorit eine Abhängigkeit von venezianischen Vorbildern⁹⁵⁹. Schon ab 1706 verwendet der Maler sehr klare und leuchtende Farben, durch die seine Bilder gleichzeitigen venezianischen Arbeiten stilistisch bis zum Verwechseln nahe kommen⁹⁶⁰. Da ein Einfluß Sebastiano Riccis auf einen in Paris lebenden Künstler um 1706-1710 wohl noch nicht anzunehmen ist⁹⁶¹, könnte die Erklärung für das frühe Auftauchen des "venezianischen Kolorits" bei Bertin, der ansonsten in seiner künstlerischen Entwicklung eher zögernd und wenig innovativ war, in dem besonderen geistigen Klima der Jahre um 1705-1710 zu finden sein. Denn nachdem die eher theoretisch orientierten Auseinandersetzungen um *dessein* und *colorit* beendet waren und die Mitglieder der *Académie* zu einer gewissen Übereinstimmung in der Bewertung der Farbe gelangt waren, wurde verstärkt nach Möglichkeiten für die praktische Umsetzung der theoretischen Forderungen gesucht. Gerade beim Kolorit konnte man sich dabei gut auf die Werke Paolo Veroneses beziehen, da sie von den Kunsttheoretikern immer wieder gerade wegen ihrer Farbgebung gerühmt worden waren⁹⁶² und vor Ort in Paris unmittelbar studiert werden konnten. Die Wandlung in Bertins Stil um 1706 könnte sich so durch eine besondere Orientierung an den neuen Anforderungen an die Malerei, die von Roger de Piles entwickelt worden waren, erklären lassen. Der Einfluß der Akademie auf Bertins Entwicklung könnte auch eine Erklärung für das Phänomen liefern, daß sich der von der Forschung immer wieder beschriebene Einfluß Veroneses⁹⁶³ keineswegs in Bertins frühen Arbeiten feststellen läßt, sondern erst bei den Werken auszumachen ist, die nach 1700 entstanden sind⁹⁶⁴. Bezeichnenderweise ist die Abhängigkeit von Veronese zum ersten Mal

⁹⁵⁸Vgl. etwa die Muse Erato in "*Apollon et les muses*" (um 1720; Pézenas, Musée de Vulliod St-Germain; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 45).

⁹⁵⁹Vgl. Lefrançois 1981, S. 46; Stolpe 1995, S. 94.

⁹⁶⁰Einige Gemälde Bertins wurden verschiedentlich venezianischen Malern zugeschrieben. So galt etwa sein "Berauschter Silen" (um 1710-20; Warschau, Muzeum Narodowe; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 60) als Werk Giulio Carpionis (1613-1679) und die vier Supraporten für Schloß Nymphenburg als Arbeit Antonio Beluccis (1654-1726). (Lefrançois 1981, S. 41, 47).

⁹⁶¹Eine solche Beeinflussung durch Ricci vermutet Lefrançois, wobei er einige Arbeiten Bertins heranzieht (wie die vier Supraporten für Schloß Nymphenburg; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 62-65), deren Stil demjenigen Riccis sehr nahe kommt. (Vgl. Lefrançois 1981, S. 46-47). Es handelt sich hier jedoch um Bilder, die erst um 1715 entstanden sind, und deren Nähe zu Ricci sich durchaus durch dessen Besuche in London und Paris in diesen Jahren erklären ließe. Ein früherer direkter Einfluß Riccis auf Bertin ist dagegen kaum auf der Grundlage historisch gesicherter Fakten zu belegen. Denn selbst wenn Ricci auf seiner Reise nach London 1711/12 in Paris Station gemacht haben sollte, so hätte auch dieser erste Aufenthalt noch deutlich nach dem ersten Auftreten des venezianischen Kolorits bei Bertin gelegen. (Vgl. dazu auch Rosenberg 1975, S. 124).

⁹⁶²So schreibt z.B. Roger de Piles über Veronese, daß er seinen Farben einen "*accord admirable*" und eine besondere Harmonie verliehen habe, "*principalement dans ses Daperies, ausquelles il a donné un brillant, une variété & une magnificence qui luy sont singulières. L'harmonie qui s'y trouve vient ordinairement des glacis & des couleurs rompues qu'il a employées, lesquelles participant l'une de l'autre, ont infailliblement de l'union.*" (de Piles 1699, S. 275-283.)

⁹⁶³Vgl. Lefrançois 1981, S. 18 et passim.

⁹⁶⁴Bertins frühen Gemälde lassen vor allem Einflüsse der flämischen Malerei (v.a. Godfried Schalckens und Willem Kalffs) und des Boullogne-Stils erkennen. Dies gilt auch noch für die Bilder, die unmittelbar nach der Rückkehr des Malers aus Italien entstanden sind. (Vgl. die einzelnen Analysen bei Lefrançois 1981, S. 26).

in Form eines wachsenden Interesses an einer neuen Qualität der Farbgestaltung bei *“Hercule délivrant Prométhée”* spürbar, mit der sich Bertin um die Aufnahme in der *Académie* bewarb⁹⁶⁵. Ab 1715/16 verstärkt sich dann die bereits vor 1710 entwickelte besondere Intensität in der Farbgebung in Bertins Gemälden noch einmal deutlich - verursacht wohl durch Sebastiano Riccis Aufenthalt in Frankreich, durch den die Neuansätze in der zeitgenössischen Kunst Venedigs und damit verbunden Riccis sehr persönliche Rezeption der Malerei Veroneses nach Paris vermittelt wurden.

Nicolas Bertins Art, die Kunst Veroneses zu rezipieren, ist sehr typisch für den Ansatz einer ganzen Reihe französischer Künstler im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts⁹⁶⁶, die in ihrem Umgang mit der Kunst der Vergangenheit noch stark unter dem Einfluß der Traditionen aus dem späten 17. Jahrhundert standen⁹⁶⁷. Generell findet sich bei diesen Malern die gleiche Tendenz zum Eklektizismus wie bei der Generation Charles de La Fosses oder Bon Boullognes⁹⁶⁸, wobei die verschiedenen Vorbilder so geschickt kombiniert und bewußt verborgen wurden, daß es heute oft schwierig ist, die einzelnen Übernahmen und Ableitungen nach fremden Vorbildern zu identifizieren⁹⁶⁹. Veroneses Werke wurden dabei - ganz den Vorgaben aus der kunsttheoretischen Literatur der Zeit folgend - vor allem als Ausgangspunkt für die Entwicklung eines neuen, hellen Kolorits verwendet. Gemeinsam mit den Arbeiten anderer anerkannter Künstler der Renaissance und des Barock bildeten sie eine Art Vorbilder-Fundus, auf den nach Belieben zurückgegriffen werden konnte. Denn mit den Werken der *grands maîtres* stand den französischen Malern ein klar umrissenes stilistisches und formales Repertoire zur Verfügung, das von den Theoretikern als vorbildlich anerkannt worden war. So konnten einzelne Elemente dieses Repertoires losgelöst aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang für die eigenen Arbeiten übernommen werden. Gleichzeitig wurden diese jedoch modifiziert, um so die verschiedenen Einflüsse, die im neuen Werk ihren Niederschlag gefunden hatten, harmonisch miteinander zu verschmelzen und ihre ursprüngliche Herkunft sorgfältig zu verbergen.

3. Ein neues Verhältnis zum Umgang mit dem Vorbild: Sebastiano Ricci und Nicolas Vleughels

Während die Rezeption der Kunst Veroneses durch die französischen Maler der Generation Charles de La Fosses vor allem durch das Bemühen charakterisiert war, die studierten und für

⁹⁶⁵ 1703; Paris, Musée du Louvre; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 53.

⁹⁶⁶ Daß die Arbeiten Bertins wirklich typisch für eine breitere Entwicklung in der französischen Malerei um 1710-30 sind, belegt u.a. eine Beobachtung Brunels, der auf die stilistischen Ähnlichkeiten der Werke Bertins mit den frühen Arbeiten Bouchers hinweist. (Brunel 1986, S. 76).

⁹⁶⁷ Vgl. dazu auch Posner 1983, S. 702.

⁹⁶⁸ Im Falle Bertins wurde dieser eklektizistische Ansatz auch durch den Einfluß M. de Saint-Bonnets, eines seiner wichtigsten Auftraggebers, noch verstärkt, da diesem stets besonders daran gelegen war, seine Bildung herauszustellen. (Vgl. Lefrançois' Beobachtungen zu Bertins Gemälde *“Apollon et les muses”*, das für de Saint-Bonnet entstand; Lefrançois 1981, S. 50-51).

⁹⁶⁹ Lefrançois zeigt u.a. Einflüsse durch Rubens, Vleughels, die Bologneser Schule (bes. Annibale Carracci), LeBrun, Correggio, Jouvenet, Bon und Louis de Boullogne, die flämischen Meister des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Ricci und der venezianischen Kunst des 16.-18. Jahrhunderts auf. (Vgl. Lefrançois 1981, S. 14 et passim).

die eigene Suche nach einem neuen Malstil verwendeten Vorbilder so zu verarbeiten, daß ihre Verwendung zumeist nicht auf den ersten Blick zu erkennen war, änderte sich diese Einstellung offenbar im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bei den jüngeren französischen Künstlern. An die Stelle des Verbergens der Quellen trat nun ein deutlich offenerer Umgang mit den Werken Veroneses, der wohl vor allem den Einfluß der zeitgenössischen venezianischen Malerei auf das Pariser Kunstleben geprägt wurde.

Auch für diese Entwicklung bildete der Kreis um Pierre Crozat das wichtigste Zentrum⁹⁷⁰, und hier sollte es in den Jahren um 1715-20 zu einem Höhepunkt des Interesses und der Auseinandersetzung französischer Künstler mit dem *œuvre* Paolo Veroneses kommen. Dabei lassen sich zwei Stränge der Rezeption beobachten, die sich miteinander verbanden und die jetzt besonders intensive Verarbeitung von Vorbildern Veroneses beeinflussten: Auf der einen Seite spielten im Crozat-Kreis die Person Charles de La Fosses und sein künstlerisches Erbe eine besonders wichtige Rolle, und damit wurde zugleich die bereits beschriebene, sehr persönliche Art der Veronese-Rezeption La Fosses direkt an die jüngere Künstlergeneration weitergegeben. Auf der anderen Seite entwickelte sich gleichzeitig unter dem direkten Einfluß Pierre Crozats ein enger Kontakt der französischen Maler zu einigen venezianischen Künstlern, die sich zu längeren Besuchen in Paris aufhielten⁹⁷¹. Durch diese Maler (Marco und Sebastiano Ricci, Giovanni-Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera) wurden die neuesten Entwicklungen aus der zeitgenössischen Kunst Venedigs und zugleich das dort zu Beginn der 18. Jahrhunderts neu auflebende Interesse an den Arbeiten Veroneses nach Paris übermittelt. So wurde in Frankreich die sehr lebendige Form der venezianischen Veronese-Rezeption bekannt, die schon rasch in Nord-Europa überaus erfolgreich werden sollte.

2.1. Die venezianische Veronese-Rezeption in den Jahren um 1700

Wie in Paris, so war auch in Venedig am Ende des 17. Jahrhunderts ein neuer Kunstgeschmack aufgekommen, durch den die Phase der eher klassizistischen und relativ dunkeltonigen Malerei unter römischem Einfluß beendet worden war⁹⁷². Eingeleitet wurde diese Periode, die die Themen Veroneses wie auch seine Kompositionsprinzipien und sein leuchtendes Kolorit wieder aufgriff, durch Luca Giordano (1632-1705), in dessen Arbeiten bereits in den 1660er Jahren ein

⁹⁷⁰Rave, in: Martineau/Robison 1994, S. 54.

⁹⁷¹Generell war das kulturelle Klima in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch eine wachsende Internationalität gekennzeichnet, und vor allem italienische Künstler stellten in diesem Prozeß des kulturellen Austausches in den verschiedensten Bereichen einen maßgeblichen Faktor dar. Für die Entwicklung der Malerei waren besonders die Reisen der venezianischen Maler wichtig, da sich in Venedig bereits wesentliche Entwicklungsschritte in Richtung auf einen neuen Stil hin vollzogen hatten, die fast als Vorwegnahme des Rokoko gesehen werden können. (Vgl. dazu Pallucchini 1987; Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 45-46; West 1999/1, S.17).

⁹⁷²Zur Entwicklung der venezianischen Malerei im Verlauf des 17. Jahrhunderts vgl. Pallucchini 1981; Pedrocchi 2000; zur Nachwirkung des Stils Paolo Veroneses bei seinen *haeredes* (Alvise del Friso, Benedetto Caliari, Carletto Caliari und Gabriele Caliari) Pallucchini 1981, vol. 1, S. 21-23; zu Francesco Maffei und seinen Umkreis ebd. S. 271-216; zu den *tenebrosi* in der Historienmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte Pallucchini 1981, vol. 1, S. 238-282 und Pedrocchi 2000, S. 57-73.

Einfluß Paolos deutlich spürbar ist⁹⁷³. Aber auch Francesco Maffei (um 1620-1670), Giovanni Coli (1636-1681), Francesco Ruschi (1643-1661), Filippo Gherardi (1643-1704), Giovanni Antonio Fumiani (1643-1710) und Alessandro Lanfranchi (1662-1730) orientierten sich bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an Vorbildern Veroneses und legten damit die Grundlagen für die Entwicklung eines dekorativen, die Bedeutung der Farbe betonenden Stils, der für die venezianische Malerei an der Wende von 17. zum 18. Jahrhundert prägend werden sollte⁹⁷⁴. Einige der in Venedig tätigen Künstler - wie Sebastiano Bombelli (1635-1719)⁹⁷⁵ und Valentin Lefèvre (um 1642-1680/82)⁹⁷⁶ - begannen in dieser Zeit damit, Gemälde Veroneses in größerer Zahl zu kopieren⁹⁷⁷, zu stechen und direkt in eigenen Werken nachzuahmen. Besonders der als Maler und Kupferstecher tätige Lefèvre, der in seinem 1682 erschienenen Stichwerk *“Opera selectiora quae Tizianus Vecellius Cadubrensis et Paulus Calliari Veronensis*

⁹⁷³Z.B. in den 1667 ausgeführten Gemälden für Santa Maria della Salute. (Vgl. zu Luca Giordano Ferrari/Scavizzi 1966; zu seiner Beziehung zur venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts s. Pallucchini 1981, vol. 1, S. 239-242, et passim; Pedrocco 2000, S. 59-60.) Daß eine besondere Affinität zwischen Giordanos Kunst und Veronese bereits im 18. Jahrhundert explizit wahrgenommen wurde, belegt eine Äußerung Bernardo de Dominicis in seinen *“Vite dei pittori, scultori ed architetti Napoletani”* (Neapel 1743, t. 3, S. 397), wo es heißt, Giordano habe den Werken der venezianischen Maler des 16. Jahrhunderts besondere Verehrung entgegengebracht *“e massimamente di Paolo Veronese, che sempre fu il suo diletto.”* (Zitiert nach Ferrari/Scavizzi, 1966, t. 1, S. 35).

⁹⁷⁴Vgl. zu den einzelnen Abhängigkeiten von Veronese Wessel 1984, S. 25-27, und Ruggeri 1984; ein Überblick über den sogenannten *“Veronese-Revival”* in der venezianischen Malerei am Ende des 17. Jahrhunderts bei Pedrocco 2000, S. 85-93; zu Kopien und Pasticci nach Veronese Banzato 1990 und Ruggeri 1990.

⁹⁷⁵Nach der Überlieferung Marco Boschinis aus dem Jahr 1660 fertigte Bombelli mit besonderem Geschick Kopien nach Veronese, die besonders für die Veronese-Rezeption in Frankreich wichtig wurden, da eine Reihe von ihnen bereits vor 1674 nach Paris gelangten. 1703 sind allein 14 dieser Bilder im Nachlaßinventar des Pariser Hofadvokaten Jean Libourel nachweisbar, darunter die von Boschini besonders gerühmte Wiederholung der *“Nozze di Cana”* (1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149), für die damit eine Kenntnis unter den Pariser Malern und Sammlern als gesichert angenommen werden kann. Bombelli war jedoch nicht nur als Kopist tätig, sondern auch als Kunstsachverständiger. So erwähnt Pierre Crozat in einem Brief an Rosalba Carriera ein Gutachten, das er zu einer Darstellung Christi und Maria Magdalenas von Veronese verfaßt hatte. (Carriera 1985, t. 1, S. 398; vgl. zu Leben und Werk Bombellis allgemein A. Prierer in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 12, 1996, S. 437-438).

⁹⁷⁶Vgl. zu Lefèvre Pallucchini 1981, vol. 1, S.292 et passim, insbes. S. 297; Ruggeri 1984 und ders. 1990, insbes. S. 60-61.

⁹⁷⁷Nach einer Überlieferung Boschinis aus dem Jahr 1660 kopierte Bombelli mit besonderem Geschick Werke Veroneses, die für das Bekanntwerden der Arbeiten aus der Caliari-Werkstatt in Frankreich besonders wichtig wurden, da eine Reihe von ihnen bereits vor 1674 nach Paris gelangten. 1703 sind allein 14 dieser Kopien im Nachlaßinventar des Pariser Hofadvokaten Jean Libourel nachweisbar, darunter die von Boschini besonders gerühmte Kopie nach Veroneses *“Le nozze di Cana”* (Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149), für die damit eine Kenntnis unter den Pariser Malern und Sammlern belegbar ist. Mariette erwähnt von der Hand Lefèvres ausdrücklich *“assez belles copies de tableaux de Paul Véronèse”*, die also auch in Frankreich bekannt und geschätzt gewesen sein müssen. (Mariette 1966, t. 3, S.118). Bei einem dieser Stücke könnte es sich um die heute in Lille (Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. P 14) befindliche Kopie nach Veroneses *“Martirio di San Giorgio”* handeln (um 1564; Verona, Chiesa di San Giorgio in Braida; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 153), als deren möglicher Urheber Lefèvre verschiedentlich vorgeschlagen wurde.

inventaverunt et pinxerunt“⁹⁷⁸ allein 22 Stiche nach Werken Veroneses veröffentlichte⁹⁷⁹, trug zur Kenntnis der Kompositionen Veroneses nicht nur in Venedig, sondern auch in Nord-Europa bei⁹⁸⁰. Auch für Lefèvres eigene Arbeiten lieferte das *œuvre* Veroneses entscheidende Anregungen, wobei er sich teilweise so eng am Vorbild orientierte, daß seine Nachschöpfungen z.T. bis in die Gegenwart hinein für Arbeiten der Caliari-Werkstatt gehalten wurden⁹⁸¹. Es lassen sich jedoch, trotz aller Nachahmung auch einige charakteristische Unterschiede zwischen Lefèvres Malstil und dem seines Vorbildes ausmachen, die für die gesamte Auffassung des mittleren 17. Jahrhunderts bezeichnend sind. So ist Lefèvres Farbpalette durch die Verwendung von Schwarz-Tönen und kräftigen, dunklen Schatten geprägt⁹⁸², und die Bildung seiner Figuren weist trotz aller Orientierung an Veronese eine deutliche Tendenz zum Klassizismus der gleichzeitigen römischen Malerei auf⁹⁸³.

Seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde der Stil Veroneses für die verschiedensten in Venedig lebenden Maler zur Grundlage für die Entwicklung einer modernen Auffassung in ihrer Kunst⁹⁸⁴. Dabei dürfte das zu beobachtende ausgeprägte Interesse an den Werken der Caliari-Werkstatt auch durchaus in Zusammenhang mit außerkünstlerischen Entwicklungen stehen⁹⁸⁵. Denn in einer Zeit des beginnenden politischen und wirtschaftlichen Niedergangs der Lagenstadt wurden Veroneses Schöpfungen für Sammler wie Künstler zum Ausdruck einer Idealvorstellung Venedigs auf dem Höhepunkt seiner Macht, seines Reichtums und seiner Schönheit, weshalb nun vor allem die besonderen dekorativen Qualitäten seiner Malerei

⁹⁷⁸Eine erste Auflage, von der jedoch keine Exemplare nachweisbar sind, soll nach Ruggeri bereits 1680 erschienen sein. (Ruggeri 1990, S. 139). Die zweite, weit verbreitete Auflage, wurde zwei Jahre später in Amsterdam publiziert.

⁹⁷⁹Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 51-72. Zwölf der hier veröffentlichten Stiche bilden Gemälde ab, die sich im Palazzo Ducale befanden, acht weitere zeigen zumeist vielfigurige religiöse Themen, nur zwei Stiche reproduzieren mythologische Szenen Veroneses (zwei Fassungen des „*Ratto d' Europa*“ (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 64 und 65; vgl. **Abb. 71**).

⁹⁸⁰Bis auf eine Ausnahme (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 65) werden alle Stiche Lefèvres von Mariette in seinen Aufzeichnungen erwähnt. (Vgl. Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 51-72). Da die ursprüngliche Konzeption des Werkes umfangreicher ausgelegt war, hatte Lefèvre eine Reihe zeichnerischer Kopien nach Werken Veroneses angefertigt, die jedoch später nicht als Stiche ausgeführt wurden. Wie interessant diese Zeichnungen auch für die französische Kunstwelt waren, ist daran ablesbar, daß Pierre-Jean Mariette mehrere dieser Kopien besessen hat. (Mariette 1966, t. 3, S.118).

⁹⁸¹Z.B. seine Darstellung der „*Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers*“ (Potsdam, Gemälde-Galerie Schloß Sansouci; Inv.-Nr. 5025; vgl. Ruggeri 1990, S. 141 und Abb. 114).

⁹⁸²So etwa bei der Kopie nach Veroneses „*Cena in casa di Simone*“ (Venedig. San Francesco della Vigna; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192; vgl. Ruggeri 1984, S. 419).

⁹⁸³Sehr deutlich erkennbar bei den Frauenfiguren seiner „*Auffindung des Moses-Knaben*“ (Treviso, Museo Civico; vgl. Ruggeri 1984, S. 420 und Abb. 2) oder seiner Darstellung Christi und der Ehebrecherin (1978 im Handel, Christie's New York; vgl. Ruggeri 1990, S. 142, Abb. 117).

⁹⁸⁴Vgl. Levey 1980, S. 38-39.

⁹⁸⁵Zum Umgang mit der eigenen Vergangenheit in Venedig und zum Venedig-Bild des 18. Jahrhunderts vgl. Hüttinger 1987, S. 20-26; Sohm 1995, S. 87-90; zur venezianischen Kunsttheorie des ausgehenden 17. Jahrhunderts, insbesondere zu Marco Boschini und seiner Bewunderung für Veronese, Wessel 1984, S. 18-22; zu den Anfängen des venezianischen Rokoko s. Pedrocco 2000, S. 93-102.

geschätzt wurden⁹⁸⁶.

Wie umfassend die Begeisterung für Veroneses Kunst in der Lagunenstadt war, wird einerseits durch die Tatsache deutlich, daß einige der beliebtesten Gemälde von seiner Hand auf Werken venezianischer Kleinkunst abgebildet wurden und auf diesem Weg fast zum kulturellen Allgemeingut wurden⁹⁸⁷, vor allem ist dies aber an der weiteren Entwicklung der venezianischen Malerei im 18. Jahrhunderts, insbesondere an der Kunst Sebastiano Riccis und Giovanni Battista Tiepolos, deutlich ablesbar⁹⁸⁸. Durch die engen Kontakte, die die französischen Maler und Sammler nach Venedig unterhielten, fand die ausgeprägte Vorliebe der venezianischen Künstler für Veronese im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts auch in Frankreich ihre Verbreitung⁹⁸⁹, und die „*maniera paolesca*“ konnte über diesen eher indirekten Weg wiederum einen Einfluß auf die zeitgenössische französische Malerei ausüben.

2.2. Sebastiano Ricci

Für die Übermittlung der besonderen, bereits Aspekte des Rokoko vorwegnehmenden Form der venezianischen Veronese-Rezeption nach Frankreich spielte Sebastiano Ricci (1659-1734) die wohl wichtigste Rolle, da er als erster unter den venezianischen Malern mit seinen Arbeiten in der Art Veroneses internationale Anerkennung in Nord-Europa fand⁹⁹⁰. Ricci entwickelte nach einer Frühphase, die vor allem von den künstlerischen Traditionen der Lombardei geprägt war⁹⁹¹, seit dem Ende der 1690er Jahre einen neuen, bald sehr erfolgreichen Stil⁹⁹², der ganz unter dem Einfluß der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, und vor allem Paolo Veroneses stand. Besonders die Arbeiten der Jahre 1705-12 (d.h. aus der Zeit unmittelbar vor

⁹⁸⁶Vgl. zum späten 17. Jahrhundert Levey 1980, S. 38-41; zum 18. Jahrhundert: Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 44; Levey 1994, S. 28-29; Alpers/Baxandall 1996, S. 21-30. Da mit dem Rückgriff auf die Kunst des 16. Jahrhunderts zumindest bei den Käufern und Auftraggebern anscheinend auch romantisierende Vorstellungen von dem vergangenen Glanz Venedigs verbunden waren, könnte hier tatsächlich von einem „*Revival*“-Phänomen gesprochen werden. Ob dies jedoch auch für die bildenden Künstler selbst gilt, ist eine Frage, der die Forschung bisher nur unzureichende Beachtung geschenkt hat. (Vgl. zu den Grundprinzipien der „*Revival*“-Erscheinungen und ihrer Entwicklung Argan 1974, S. 7 und 15-20).

⁹⁸⁷Levey 1980, S. 42 mit einzelnen Beispielen.

⁹⁸⁸Zum Umgang der venezianischen Malerei des 18. Jahrhundert mit Veronese vgl. Goering 1940 (zu Tiepolo insbes. S. 109-124) und Alpers/Baxandall 1996, S. 21-30, die Tiepolos Veronese-Rezeption wie folgt beschreiben: „Tiepolo wurde von Veronese abhängig, um zu malen. [...] Für ihn war Veronese die Malerei. Ihre Interpretation blieb Zeit seines Lebens sein Anliegen.“ (Alpers/Baxandall 1996, S. 27).

⁹⁸⁹So war z.B. Jean Raoux (1677-1734) während seines Aufenthaltes in Venedig in den Jahren 1707-09 an der Ausfuhr von Kopien nach Veronese nach Frankreich beteiligt. (Galli Rosso 1989/90, S. 62).

⁹⁹⁰Vgl. Derschau (1922, S. 38-40), Daniels (1976/2, S. XVIII), Wessel (1984), Pedrocco (2000, S. 102-113), die alle die herausragende Bedeutung Riccis bei der Entwicklung der venezianischen Historienmalerei auf dem Weg zum Rokoko-Stil betonen.

⁹⁹¹Vgl. Arslan 1959, S. 308, der noch bis etwa 1707 einen starken Einfluß der Bologneser Malerei auf Ricci beobachtet; zu den künstlerischen Anfängen Riccis vgl. Pallucchini 1975, S. 11-12 und Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 21-29.

⁹⁹²Zu Riccis bewußter Suche nach einem neuen Stil vgl. Derschau 1922, S. 25-40; Steer 1985, S. 185; und Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 24-29; zum raschen Erfolg dieser Malerei in Wien, London und verschiedenen Zentren Italiens Daniels 1976/1, S. 7-8.

und während seiner Reise nach England⁹⁹³) zeigen Riccis Bemühungen, das gesamte Potential der dekorativen Möglichkeiten auszuschöpfen, das ihm die Beschäftigung mit der Kunst Veroneses bot⁹⁹⁴. Dabei bemühte er sich nicht nur darum, die Farbwahl und Harmonie des Kolorits Veroneses nachzuahmen⁹⁹⁵, sondern leitete auch häufig Kompositionen und einzelne Figuren direkt von Vorbildern aus der Caliori-Werkstatt ab⁹⁹⁶. So werden Details, wie Körperhaltungen oder Kopf- und Figurentypen, Teile der Kleidung (besonders bei den schwarzen Pagen) und zahlreiche Architekturversatzstücke aus Gemälden Veroneses übernommen (**Abb. 73 und 74**)⁹⁹⁷. Die verwendeten Vorbilder scheinen dabei für Sebastiano Ricci nicht nur eine Inspirationsquelle dargestellt zu haben, die verinnerlicht wurde und in der eigenen Kunst verarbeitet werden sollte (wie dies etwa gleichzeitig bei Charles de La Fosse der Fall war), sondern sie wurden zu einem Reservoir vorbildhafter Formeln, die je nach Bedarf offen in neue Zusammenhänge übernommen und integriert werden konnten⁹⁹⁸. Die einzelnen,

⁹⁹³Obwohl die genauen Lebensumstände Riccis in den Jahren zwischen 1708 und 1712 unklar sind, ist davon auszugehen, daß er Ende 1711 oder zu Beginn des Jahres 1712 in England eintraf. (Nicolson 1963, S. 121-122, und Daniels 1976/2, S. XIV mit Erörterung der Problematik und Quellen). Offenbar kam er rasch in Kontakt mit dem Earl of Burlington und dem Earl of Portland, für die er beide in den Jahren 1713 und 1714 verschiedene Gemälde ausführte. (Daniels 1976/2, S. XIV).

⁹⁹⁴Vgl. Daniels 1976/2, S. 110, Kat.-Nr. 391. Wie nahe Riccis Stil Veronese kommen konnte, demonstriert (abgesehen von einigen offenbar bewußt angefertigten Fälschungen nach Veronese) eine Darstellung Christi mit Engeln, die in der Literatur bis 1976 Ricci zugeschrieben wurde, von Daniels aber aus dem *œuvre* Riccis ausgeschieden und als Original Paolo Veroneses angesehen wird. (San Diego, Cal., Fine Arts Gallery, Inv.-Nr. 50:109; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 403; von der Veronese-Forschung wurde dieser Vorschlag anscheinend bisher nicht näher beachtet, zumindest fand das Bild keine Berücksichtigung bei Pignatti/Pedrocco 1995).

⁹⁹⁵Vgl. Cocke 1980, S. 102. Bereits Mariette lobt die besondere Qualität in der Farbgestaltung bei Ricci; er bezeichnet sie als "*éclatant et agréable*". (Mariette 1966, t. 4, S. 392).

⁹⁹⁶Daniels zeigt bei 23 Arbeiten Riccis einen unmittelbaren Einfluß durch Vorbilder Veroneses auf, der sich sowohl auf die Architekturdarstellung, als auch auf den Figurentyp und das Kolorit erstreckt. Besonders offensichtlich ist dieser Einfluß bei Kompositionen, die Festmähler wiedergeben, sowie bei vier Darstellungen, die die "Auffindung des Moses-Knaben" zeigen. (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124, 158, 366, 463, 530 und 153, 223a, 391, 440). Am frühesten zeigt sich eine voll ausgeprägte Orientierung an Veronese 1708 bei Riccis Bild für den Altar des Heiligen Gerardo in San Giorgio Maggiore, Venedig ("*Madonna con il bambino e santi*"; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 453; **Abb. 72**), über das bereits Cochin 1758 schrieb, es handele sich um "*un très-beau morceau, imité de Paul Veronèse*" (zitiert nach Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 453, S. 129). Besonders eng an Veronese orientieren sich auch die beiden zusammengehörigen Bilder in Raleigh, North Carolina Museum of Art, die ebenfalls aus der Zeit um 1708 stammen. ("*La famiglia di Dario davandi ad Alessandro*" und "*La continenza di Scipione*"; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 366 und 365). Und auch die etwas spätere "Hochzeit zu Kana" (um 1710; Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124; **Abb. 73**) ist stark von Veronese abhängig. Wenn dieses Bild - wie Daniels vermutet - für Lord Burlington gemalt wurde, wäre es in England entstanden und könnte sehr unmittelbar Riccis Rezeptions-Ansatz in den Jahren um 1716 verdeutlichen, der geprägt ist durch eine Mischung von allgemeinen Entlehnungen nach Veronese, Übernahmen einzelner Motive und einer Umformung des gesamten Stils der Vorbilder ins Lockere und Zierliche. (vgl. Daniels 1975, S. 69; ders. 1976/1, Kat.-Nr. 309; s. zum Stil auch Goering 1940, S. 101 und 103-104).

⁹⁹⁷Aus der Fülle der Beispiele im *œuvre* Riccis seien hier lediglich seine beiden Festszenen "*Le nozze di Cana*" (um 1712-16; Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124; **Abb. 73**) und "*La Maddalena unge i piedi di Cristo*" (1726-30 Turin, Galleria Sabauda; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 436; **Abb. 74**) angeführt sowie das späte Altarbild "*Comunione e martirio di Santa Lucia*" (1730; Parma, Chiesa die Santa Lucia; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 309).

⁹⁹⁸Ein ganz entsprechendes Verhältnis hatte Ricci auch zur Kunst anderer Meister der Vergangenheit, wie seine Übernahmen aus Kompositionen Annibale Carraccis, Luca Giordanos oder Correggios belegen, die jedoch in deutlich geringerer Zahl in seinem Werk auftauchen als solche nach Veronese. (Vgl. für Übernahmen nach Carracci

aus diesem Fundus übernommenen Elemente wurden dann in einer neuartigen Formensprache miteinander kombiniert: Die Kompositionen sind zumeist asymmetrisch angelegt, mit freiem Raum zwischen den einzelnen Bildelementen. Die Linienführung wirkt aufgebrochen, nervös und bewegt, die Farbe beherrscht in ihrer Leuchtkraft und Brillanz den Gesamteindruck der Gemälde ganz und gar, Konturlinie und Disegno treten hinter ihr deutlich zurück. Von Veroneses ausgewogenen und klassisch gemessenen Kompositionen hebt sich dieser Stil in seiner Bewegtheit und seiner Vorliebe für Kontraste deutlich ab⁹⁹⁹, in seinen fast anti-barocken Ansätzen entspricht er jedoch ganz dem neuen Geschmack in der Architektur und der Architekturdécoration, die sich in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte. Für die französische Malerei boten Riccis Gemälde damit vielfältige neuartige Anstöße, und sein Stil wurde zu einem der einflußreichen Faktoren, die zur Überwindung der - in den Arbeiten La Fosses, Coypels und der Boullognes noch deutlich spürbaren - Bindung an die barocken Traditionen des 17. Jahrhunderts beitrugen¹⁰⁰⁰.

Riccis neuer Stil war schnell sehr erfolgreich. Er wurde nicht nur innerhalb Venedigs mit Begeisterung aufgenommen¹⁰⁰¹, sondern fand auch international rasch große Anerkennung, insbesondere durch die britischen Sammler Lord Burlington¹⁰⁰², Duke of Portland, Duke of Shrewsbury und Konsul Joseph Smith¹⁰⁰³ sowie Angehörige des Hauses Savoyen¹⁰⁰⁴. Anscheinend spielten die Wünsche und Vorlieben dieser Auftraggeber auch grundsätzlich eine prägende Rolle bei der Entstehung des Stils "*à la Véronese*", den Ricci nicht nur aus innerkünstlerischen Gründen heraus entwickelte¹⁰⁰⁵. Denn auf ein ausgeprägtes Interesse

z.B. Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 7, 19, 90, 165, und Knox 1985, S. 602-609; nach Luca Giordano Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 411 und 504; nach Correggio ebd. Kat.-Nr. 509).

⁹⁹⁹Diese Unterschiede sind etwa beim Vergleich der Gastmähler Riccis für Konsul Joseph Smith mit denen Veroneses, die die entsprechende Vorlage lieferten, deutlich sichtbar, wie der Vergleich von Veroneses Gastmahl "*La cena in casa di Simone*" (Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 101) mit Riccis entsprechender Darstellung (London, Hampton Court; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 158) deutlich macht. (Vgl. auch Steingräber 1987, Kat.-Nr. 4).

¹⁰⁰⁰Zu Riccis Bedeutung für die gesamte Entwicklung der europäischen Rokoko-Malerei vgl. vor allem Wessel 1984 und Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 41-46, der u.a. auf die Nachwirkungen der Malerei Riccis in Frankreich, vor allem in der Generation Bouchers, aber auch noch bei Fragonard hinweist. Anders als im Falle Englands stehen umfassendere Untersuchungen zum Einfluß Riccis auf die Entwicklung der französischen Malerei des frühen 18. Jahrhunderts bisher noch aus. Abgesehen von einem Abschnitt bei Wessel, finden sich in der Literatur relativ wenige, zumeist eher vereinzelte Hinweise auf die Problematik, die Rizzi 1989 überblicksartig zusammenfaßt (vgl. Wessel 1984, S. 45-63; und Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 45).

¹⁰⁰¹Bereits die ersten Werke, die Ricci nach seiner Rückkehr aus Rom 1697/98 in Venedig schuf, erregten Aufmerksamkeit und wurden als neuartig empfunden. So betont Antonio Zanetti noch 1733 in Zusammenhang mit Riccis Fresko in der Chiesa dell'Ascensione die besondere "*novità della bella maniera*" (zitiert nach Daniels 1976/1, S. 7; zum weiteren nationalen und internationalen Erfolg Riccis vgl. ebda., S. 7-10; und Levey 1980, S. 44-48).

¹⁰⁰²Die Vorliebe Lord Burlingtons für Riccis Stil in der Nachahmung Veroneses könnte u.U. auch in Verbindung mit der ab 1715 erwachten Begeisterung des jungen Earls für die Architektur Palladios stehen. (Vgl. dazu Nicolson 1963, S. 122).

¹⁰⁰³Vgl. zu Riccis englischen Auftraggebern Daniels 1975.

¹⁰⁰⁴Daniels 1976/1, S. 85 et passim und ders. 1976/2, S. XIII-XV, 119-121 et passim.

¹⁰⁰⁵Vgl. dazu auch Wessel 1984, S. 15.

nordeuropäischer Sammler an der Kunst Veroneses deutet einerseits die Tatsache hin, daß Ricci für seine englischen Gönner nicht nur Kopien nach Veronese anfertigte¹⁰⁰⁶, sondern wohl auch direkte Fälschungen¹⁰⁰⁷. Andererseits wird diese Vermutung auch durch die zeitliche Verteilung der offenkundigen Übernahmen aus Vorbildern Veroneses in Riccis eigenen Arbeiten nahegelegt¹⁰⁰⁸. Während zunächst zwischen 1700 und 1715 unter Riccis Werken die Zahl der Gemälde, die eindeutig Vorbilder Veroneses zitierten, relativ konstant bleibt, steigt sie nach Riccis Rückkehr aus England und Frankreich und vor allem in den 1720er Jahren geradezu sprunghaft an¹⁰⁰⁹, um danach um 1730 wieder auf das ursprüngliche Maß zurückzugehen¹⁰¹⁰. D.h. genau in der Zeit des größten internationalen Interesses an Riccis Arbeiten (in Italien¹⁰¹¹, England¹⁰¹² und Frankreich¹⁰¹³) war seine Orientierung an Veronese besonders groß.

¹⁰⁰⁶Das 1976 von Daniels erstellte Werksverzeichnis führt insgesamt 16 direkte Kopien nach Werken Veroneses auf (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 6, 11, 137-144, 149, 155, 172, 222, 414, 485), von denen allein 13 mit englischen Auftraggebern in Verbindung gebracht werden können. Nach Werken anderer Meister der Vergangenheit lassen sich dagegen nur insgesamt drei Kopien Riccis nachweisen (nach Pietro Monaco, Alessandro Magnasco und nach Raffael; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 199, 273, 307).

¹⁰⁰⁷Vgl. etwa die Bemerkung über Ricci in der Biographie Mignards: "*Sebastien Ricci faisoit venir des Paul-Veronèses de sa façon, avec lesquels il trompoit si bien toute l'Angleterre [...]*" (Coypel 1752, t. 1, S. 152). Ein weiteres Indiz für solche Fälschungen liefert eine in Chatsworth erhaltene Kopie nach Veronese "*I Santi Marco e Marcelliano condotti al martirio*" (1565-70; Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 171), die eine nachträglich teilweise entfernte, offenbar bewußt gefälschte Signatur Veroneses trug. (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 11).

¹⁰⁰⁸Insbesondere während Riccis England-Aufenthaltes muß ein entsprechender Einfluß seitens Auftraggeber bestanden haben, denn es läßt sich ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung des englischen Neo-Palladianismus in der Architektur und der Vorliebe englischer Auftraggeber für venezianische Kompositionen zur Innenraumgestaltung ihrer Villen beobachten. (Watson 1954, S. 171). Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung Palluchinis, daß Ricci erst in England eine volle Meisterschaft in der Verarbeitung Veroneses entwickelte. (Palluchini 1975, S. 15).

¹⁰⁰⁹Palluchini weist darauf hin, daß in diesen Jahren in Venedig bereits der Einfluß Tiepolos und seiner Art der Verarbeitung Veroneses greifbar wird und sich auch auf Riccis Malerei ausgewirkt haben könnte. (Palluchini 1975, S. 16). Es wäre jedoch auch möglich, daß Riccis verstärkte Hinwendung zu Veronese im Zusammenhang mit den von ihm in der Mitte der 1720er Jahre ausgeführten Restaurierungsarbeiten an drei Gemälden Veroneses im Palazzo Ducale steht. (Vgl. dazu Olivato 1975, insbes. S. 21).

¹⁰¹⁰Die Auswertung der Werksverzeichnis von Daniels ergibt für die Zeit zwischen 1704 und 1715 insgesamt 9 eindeutige Nachahmungen nach Veronese, die sich relativ gleichmäßig auf den gesamten Zeitraum von 11-12 Jahren verteilen, in den fünf Jahren 1720-25 entstanden dagegen mindestens 10 derartige Nachahmungen. (Vgl. dazu auch Goering 1940, S. 101-102).

¹⁰¹¹1724 setzt der Beginn der Arbeiten an der Serie von Gemälden für das Haus Savoyen ein. (Daniels 1976/1, S. 85).

¹⁰¹²Zahlreiche Gemälde, die Ricci in den 1720er Jahren für den englischen Konsul in Venedig, Joseph Smith, anfertigte, weisen besonders enge Anlehnungen an Veronese auf. So orientiert sich seine "Auffindung des Mosesknaben" (London, Königliche Sammlungen Windsor Castle; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 153; 1741 von John Baptist Jackson auf seinem Holzstich des Bildes als Werk Veroneses bezeichnet) an den beiden Darstellungen dieses Themas, die Ricci in Paris kennengelernt haben konnte (Washington D.C., National Gallery of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 283, ehemals Sammlung Crozat; und Lyon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 285, ehemals königliche Sammlungen). Ein weiteres Beispiel dieser Art ist Riccis "Gastmahl im Haus des Simon" (London, Königliche Sammlungen Windsor Castle; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 158) das an Veroneses "*Cena*" in Turin angelehnt ist (Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 101). Auch die direkten Kopien nach Veronese, die Ricci für Smith schuf, entstanden in den 1720er Jahren, so z.B. die Folge von Kopfstudien nach Veroneses "*Convito in casa di Levi*" (Venedig, Gallerie dell'Accademia; Pignatti/Pedrocco

Nicht nur bei den Sammlern und Auftraggebern, sondern auch unter den Künstlern Venedigs wurde Riccis, das Rokoko ankündigender Stil rasch sehr beliebt, so daß seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts eine größere Gruppe italienischer Maler von seiner Art, die Kunst Veroneses zu rezipieren, beeinflußt wurde¹⁰¹⁴. So findet sich etwa in Arbeiten Tiepolos vor 1720 eine starke stilistische Verwandtschaft zu Ricci¹⁰¹⁵, aber auch bei Francesco Fontebasso (1709-1768) und Gaspare Diziani (1689-1767) (**Abb. 75**) sowie Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741)¹⁰¹⁶, Giambattista Piazzetta (1682-1754), Giambattista Pittoni (1687-1767), den Guardi und Nicola Grassi (um 1682-um1750) zeigt sich sein Einfluß¹⁰¹⁷ - und damit indirekt der Einfluß Veroneses.

Durch seine ausgedehnten Aufenthalte in Wien, London, und Paris konnte Ricci seinen Stil in ganz Europa bekannt machen. In Paris wurden seine Arbeiten nicht nur im Zirkel um Pierre Crozat, sondern auch im Kreis der Akademie-Mitglieder anscheinend sehr geschätzt¹⁰¹⁸, so daß ihm auch unmittelbar nach seinem Antrag im Frühjahr 1717 die Zulassung als Mitglied der *Académie Royale* gewährt wurde¹⁰¹⁹. Zu Charles de La Fosse und Pierre Crozat hatte Ricci vermutlich bereits längere Zeit vor seinem Paris-Aufenthalt (1716/17) einen Kontakt herstellen

1995, Kat.-Nr. 194), die sich heute in Hampton Court Palace befinden (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 138-144; vgl. zu den Bildern für Smith auch Daniels 1975, S. 76).

¹⁰¹³In diese Jahre fällt auch der Auftrag des *duc d'Orléans* für zwei Gemälde, die jedoch erst nach dem Tod des Regenten fertiggestellt wurden, und sich heute in Dresden befinden. (Gemäldegalerie Alte Meister; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 83 a und b).

¹⁰¹⁴Wie einflußreich Riccis Kunst in Venedig war, wird etwa daran deutlich, daß eine während seiner Abwesenheit in der venezianischen Malerei aufgekommene Tendenz zur Wiederbelebung naturalistischer Ansätze (etwa bei Piazzetta, Bencovich und dem jungen Tiepolo), nach seiner Rückkehr sehr rasch aufgegeben und durch Riccis Art ersetzt wurde. (Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 40).

¹⁰¹⁵Z.B. bei vier um 1716 für die Ca' Cornaro entstandenen Gemälden des jungen Tiepolo (Muraro 1975, S. 65) oder beim Fresko der "Himmelfahrt Mariens" in der Pfarrkirche von Biadene, Treviso. (Vgl. Schuster, in: Krückmann 1996, S. 65). Bezeichnend ist auch die Tatsache, daß eine Reihe früher Arbeiten Tiepolos wechselweise ihm und Sebastiano Ricci zugeschrieben wurden. (Muraro 1975, S. 59).

¹⁰¹⁶Vgl. zu den Ähnlichkeiten zwischen Ricci und Pellegrini Young 1965, S. 105.

¹⁰¹⁷s. Muraro 1975, S. 65; Pallucchini 1975, S. 16; Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 45. Vgl. zur weiteren Entwicklung dieses Stils bei den Malern des Veneto im Verlauf des 18. Jahrhunderts (wie z.B. Antonio Belucci, Giambattista Pittoni und Giovanni Antonio de Pieri) die Beispiele bei Rigon [u.a.] 1990.

¹⁰¹⁸Erstaunlicherweise lassen sich anscheinend abgesehen vom *duc d'Orléans* keine weiteren französischen Auftraggeber für Gemälde Riccis nachweisen, was vielleicht dadurch begründet sein könnte, daß Ricci so mit Aufträgen italienischer und englischer Mäzene überhäuft war, daß er nur wenig zusätzliche Arbeiten übernehmen konnte. Daß Riccis Kunst jedoch auch bei französischen Sammlern und Malern geschätzt wurde, ist aus der Tatsache ablesbar, daß Pierre Crozat und der *comte d'Angiviller* Bilder von seiner Hand besaßen (zu den fünf Gemälden in der Sammlung Crozat Stiffmann 1968, Kat.-Nr. 129-133; zu demjenigen im Besitz des *comte d'Angiviller* Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 295). Und auch François de Troy erwarb in seiner Zeit als Direktor der *Académie de France à Rome* zwei Gemälde des Venezianers (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 90 a und b). Weiterhin lassen sich eine Reihe von Zeichnungen Riccis in den großen französischen Sammlungen nachweisen (etwa im Besitz P.-J. Mariettes; vgl. Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 162).

¹⁰¹⁹Daniels 1976/1, S. 85; "Les peintres du roi, 1648-1793", 2000, S. 252).

können¹⁰²⁰. So machte er unter Umständen bereits im Winter 1711/12 - auf seiner Reise von Venedig nach England - bei Crozat Station¹⁰²¹; auf jeden Fall kannte er den Sammler im Jahr 1716, als er sich gemeinsam mit seinem Neffen Marco in Paris aufhielt¹⁰²², bereits so gut, daß sich Crozat aktiv darum bemühte, Ricci mit verschiedenen Pariser Künstlern bekannt zu machen. Crozat hatte im Jahr zuvor seine zweite ausführliche Italienreise beendet, auf der er durch Vermittlung Antonio Maria Zanetti d.Ä. in Venedig einige der dortigen Künstler persönlich kennengelernt hatte¹⁰²³, und war offenbar sehr an einem Kontakt Sebastiano Riccis zu den Pariser Malern interessiert. Denn er schreibt am 22.12.1716 an Rosalba Carriera: "*Parmi tous nos peintres je ne connais que M. Vatteau capable de pouvoir faire quelque ouvrage à pouvoir vous estre présenté. C'est un jeune homme chez qui je menay il Sig. Sebastien Rizzi.*"¹⁰²⁴ Diese Quelle deutet auf eine gewisse Vertrautheit zwischen Crozat und Ricci hin. So ist es durchaus möglich, daß Marco¹⁰²⁵ und Sebastiano Ricci im Winter 1716 im Haus Crozats wohnten, mit Sicherheit ist davon auszugehen, daß es in der *rue de Richelieu* zur Begegnung

¹⁰²⁰Bereits am 31.3.1693 erwähnt La Teulière, damals der Leiter der *Académie de France à Rome* in einem Brief Riccis Kontakte zu den französischen Künstlern und Sammlern in Rom und seinen Wunsch, nach Frankreich zu reisen. (Zitiert bei Daniels 1976/1, S. 6; vgl. zum Rom-Aufenthalt Riccis und seiner dortigen Tätigkeit für La Teulière Rosenberg 1975).

¹⁰²¹Pallucchini (1976, S. 14) und Daniels (1976/2, S. XIV) gehen unter Bezugnahme auf Dézallier d'Argenvilles Bericht (1762, t. 1, S. 306) davon aus, daß Ricci Paris bereits auf der Hinreise nach London besuchte. Dieselbe Vermutung äußert auch Rizzi und weist auf den relativ unvermittelt in Riccis englischen Arbeiten auftauchenden "*classicismo cosiddetto 'francesizzante'*" hin, der sich aus einer vorhergehenden Begegnung mit der französischen Kunst erklären ließe. (Vgl. Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 38). Wessel vermutet dagegen, daß Riccis Interesse an Charles de La Fosses Malereien im Invalidendom ein einleuchtendes Motiv für eine Unterbrechung der Reise in Paris gewesen sein könnte. (Wessel 1984, S. 66). Wenn ein solcher Paris-Aufenthalt tatsächlich stattgefunden hat, müßte dies wohl im Winter des Jahres 1711 geschehen sein, denn am 18.11.1711 bereitete Ricci (wie ein Brief Talman's belegt) in Rom seine Abreise nach London vor, um dort die Ausmalung der Kuppel in St. Paul's zu beginnen. Das Datum seiner Ankunft in London ist nach wie vor ungeklärt. (Vgl. Eidelberg/Rowlands 1994, S. 233-234; zu den einzelnen Daten des England-Aufenthaltes Daniels 1975, S. 68-74).

¹⁰²²Nach wie vor ist in der Literatur umstritten, wann Ricci London verließ, ob bereits Anfang 1716, wie Wessel annimmt, oder erst in der zweiten Jahreshälfte. Es steht lediglich fest, daß er vor dem 22.12. 1716 in Paris eintraf, wie der unten zitierte Brief Crozats belegt, und daß er auf jeden Fall im März 1717 wieder in Venedig war, denn er stellte von dort aus sein Gesuch zur Aufnahme in die *Académie Royale*, das am 20. 3.1717 bereits in Paris eintraf. Angesichts der doch recht umfangreichen Tätigkeiten Riccis in Paris ist wohl anzunehmen, daß der Aufenthalt in Paris länger andauerte und damit Wessels Annahme, der Paris-Besuch sei "ziemlich kurz" gewesen, und Daniels Vermutung, Ricci sei bereits Ende 1716 in Venedig angekommen, in Zweifel zu ziehen sind. (Vgl. dazu Daniels 1976/2, S. XIV und Anm. 74; Wessel 1984, S.70; Stuffmann 1968, S. 22-23; Parmantier 1985, S. 48).

¹⁰²³Rave, in: Martineau/Robison 1994, S. 53.

¹⁰²⁴Florenz Biblioteca Laurenziana, Fonds Ashburnham 1782² (zitiert nach Wessel 1984, S. 66).

¹⁰²⁵Auch Marco Ricci scheint mit der Kunst Veroneses gut vertraut gewesen zu sein. Darauf deutet zumindest eine ihm zugeschriebene Kopie nach Veroneses "*Martirio di S. Giustina*" (1572/73; Florenz, Galleria degli Uffizi; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 199; **Abb. 122**) in Padua hin (um 1697; Museo Civico, Inv.-Nr. 1610) hin. (Vgl. Banzato 1990, S. 52).

und zum Erfahrungsaustausch mit Charles de La Fosse¹⁰²⁶, Antoine Watteau¹⁰²⁷, und Nicolas Vleughels¹⁰²⁸ kam. Ricci lernte in Paris aber auch weitere Mitglieder der *Académie Royale*¹⁰²⁹, und einige einflußreiche französische Kunsttheoretiker kennen¹⁰³⁰ und dürfte damit eine der Grundlagen für den Erfolg der venezianischen Malerei in Frankreich gelegt haben¹⁰³¹, der sich einige Jahre später entfalten sollte.

Besonders für die Rezeption der Malerei Veroneses war Riccis Anwesenheit in Paris von prägender Wirkung. Seine Malerei verstärkte das bereits vorhandene Interesse der französischen Künstler an Veronese¹⁰³² und machte sie zugleich auf neue Möglichkeiten der Verarbeitung

¹⁰²⁶Da Charles de La Fosse bereits am 13.12.1716 starb, ist es fraglich, ob es während Riccis Aufenthalt in Paris 1716 noch zu einem intensiveren Kontakt zwischen den beiden Künstlern gekommen ist, jedoch muß bereits zuvor eine persönlichen Bekanntschaft bestanden haben. Darauf deutet zumindest die bereits erwähnte, sehr lebendig geschilderte Anekdote in der Biographie Mignards hin, in der Riccis Versuch erwähnt wird, Charles de La Fosse mit einem Pasticcio nach Veronese zu täuschen. (Coypel 1752, t.1, S. 152).

¹⁰²⁷Zeugnis für Riccis Verbindung zu Watteau legen insbesondere seine Zeichnungen nach einigen Studien Watteaus ab, die in der Royal Library, Windsor Castle, erhalten sind. (Vgl. A. Blunt/E. Croft Murray: *Venetian Drawings of the XVII and XVIII century in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1957, Kat.-Nr. 354-354.) Zum Vergleich der verschiedenartigen Entwicklung eines neuen Stils bei Watteau und Ricci s. Wessel 1984, S. 77-84.

¹⁰²⁸Zwar haben sich keine Quellen erhalten, die für den Winter 1716/17 *expressis verbis* einen Kontakt zwischen Ricci und Vleughels belegen, jedoch ist dieser mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Denn zum einen wohnte und arbeitete Vleughels in dieser Zeit in einer gemeinsamen Wohnung mit Watteau, den Ricci mit Sicherheit dort aufsuchte (vgl. zur Lokalisierung dieser Wohnung Hercenberg 1975, S. 36-38), zum anderen bat Vleughels 1719 Rosalba Carriera brieflich, Ricci von ihm zu grüßen, und erwähnte ihn 1727 in einem Memorandum für den *duc d'Antin*. (Zum Brief vom 20.9.1719 s. Sani 1987, S. 81, Anm. 18; zum Bericht von 1727 Hercenberg 1975, S. 16; vgl. auch Rosenberg 1975, S. 124). Es bestand also durchaus ein Beziehung zwischen den beiden Malern. Ricci könnte Vleughels im übrigen bereits einige Jahre zuvor in Venedig kennengelernt haben, wo sich Vleughels von 1707 bis etwa 1712 aufgehalten hatte, d.h. zu der Zeit, als auch Ricci nach seiner Rückkehr aus Florenz wieder dort lebte.

¹⁰²⁹Belegt ist insbesondere seine Begegnung mit Jean Jouvenet, mit dem Ricci nach einer anonymen Quelle des Jahres 1717 sogar Freundschaft geschlossen haben soll (Daniels 1976/2, S. 87, Kat.-Nr. 297; Wessel 1984, S. 68-69). Auch zu Jean Raoux könnte Ricci Kontakte besessen haben; ihn könnte er u.U. sogar bereits kurz vor seiner Englandreise in Italien getroffen haben, wo sich Raoux zwischen 1711 und 1714 aufgehalten hatte, um Rom, Florenz und Venedig zu besuchen. Diese Annahme wird insbesondere durch die deutlichen Einflüsse Riccis auf Raoux' Malerei gestützt. (Vgl. Galli Rosso 1989/90, S. 62; zu weiteren möglichen Bekanntschaften Riccis im Kreis der Pariser Akademie vgl. Wessel 1984, S. 67-69).

¹⁰³⁰Vermutlich dürfte Ricci in Paris Antoine-Joesph Dézallier d'Argenville begegnet sein, der im Jahr 1716 nach einem zweijährigen Aufenthalt in Italien nach Paris zurückgekehrt war und später in seinen Aufzeichnungen die persönliche Bekanntschaft mit dem venezianischen Maler erwähnt. (Dézallier d'Argenville 1762, t. 1, S. 305; vgl. dazu auch Lise Bicart-Sée/Pascal Griener/Jacques Labbé: Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, in: Jane Turner [ed.]: *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 8, S. 844-845). Pierre-Jean Mariette dagegen dürfte Ricci erst später kennengelernt haben, vielleicht während seiner Reise durch Italien 1718-20. (Vgl. Mariette 1966, t. 4, S. 392-393; Amy L. Walsh: Pierre-Jean Mariette, in: Jane Turner [ed.]: *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 20, S. 416-418.) Auch in den folgenden Jahren bestand auf jeden Fall seitens Mariettes ein offensichtliches Interesse an Ricci. So nennt Mariette Ricci in seinen Aufzeichnungen "*un fort beau génie*", dem es nur an Geschmack im Bereich des "*dessein*" fehle. (Mariette 1966, t. 4, S. 392-393).

¹⁰³¹Rizzi, in Rizzi/Bergamini 1989, S. 38.

¹⁰³²Kurz bevor Ricci Ende 1716 in Paris eintraf, hatte Charles de La Fosse seine stark von Veronese beeinflusste "Anbetung der Könige" für den Chor von Notre Dame vollendet (s.o.), bereits ein Jahr früher hatte Nicolas Vleughels sein ebenfalls von Veronese abhängiges Aufnahmestück für die *Académie Royale* fertiggestellt.

dieses Vorbildes aufmerksam¹⁰³³. Daß sich gleichzeitig auch Riccis eigene Beschäftigung mit Veronese durch seinen Kontakt zu den französischen Malern intensivierte und auch während seines Paris-Aufenthalt ein zentrales Anliegen des Venezianers darstellte, zeigen mehrere seiner Arbeiten. Denn anscheinend nutzte Ricci auch in Frankreich die Möglichkeit, Originalwerke Veroneses in den großen Sammlungen zu studieren. Darauf deutet etwa eine abwechselnd ihm und Tiepolo zugeschriebene Kopie hin (**Abb. 76**)¹⁰³⁴, die nach einer ehemals im Besitz des *duc d'Orléans* befindlichen "Auffindung des Moses-Knaben" aus der Veronese-Werkstatt entstand (**Abb. 77**)¹⁰³⁵ und vermutlich während Riccis Aufenthalt in Paris angefertigt wurde¹⁰³⁶. Dem Gemälde Veroneses aus der Sammlung Orléans steht ein etwas später entstandenes Gemälde Riccis sehr nahe, in dem dasselbe Thema, jedoch nun in einer selbständigen Komposition gezeigt wird¹⁰³⁷. Auch Riccis ehemals in Chiswick-House befindliche Darstellung der "Susanna im Bad"¹⁰³⁸, die eine Kopie mit leichten Variationen nach einem Bild aus der Veronese-Werkstatt desselben Themas im Louvre ist¹⁰³⁹, entstand wohl mit Sicherheit während Riccis Aufenthalt in Paris. Denn das Gemälde, das Ricci hier übernahm, befand sich seit 1671 in Frankreich und wurde nie als Stich veröffentlicht¹⁰⁴⁰, weshalb Ricci für seine Fassung also nur das Originalbild verwendet haben kann. Die genannten Beispiele belegen einmal mehr die Qualität und die in bezug auf die Arbeiten Veroneses auch international herausragende Attraktivität der französischen Sammlungen, und zeigen zugleich, daß die Bestände dieser Sammlungen im frühen 18. Jahrhundert für zeitgenössische Künstler wirklich zugänglich gewesen sind.

(Hercenberg 1976, Kat.-Nr. 43).

¹⁰³³Rizzi, in: Rizzi/Bergamini 1989, S. 44.

¹⁰³⁴National Gallery of Victoria, Melbourne, Felton Bequest, Inv.-Nr. 1958.

¹⁰³⁵Liverpool, Walker Art Gallery ; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151.

¹⁰³⁶Die von Morassi, Daniels und zuletzt von Alpers/Baxandall aufgeworfene Frage, ob es sich u.U. auch um eine Arbeit Tiepolos handeln könne, läßt sich m.E. auf Grund der Provenienz des Vorbildes aus der Veronese-Werkstatt doch eher zu Gunsten Riccis entscheiden. Denn das Veronese-Gemälde befand sich bis 1703 in der Sammlung Hautefeuille, wurde in selben Jahr vom *duc d'Orléans* erworben, und ist von da an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Orléans nachweisbar. Tiepolo, der keine Frankreich-Reise unternahm, kann das Bild also nicht in Paris gesehen haben, und angesichts der Größe der Kopie (235,5 x 308,5 cm) ist wohl kaum anzunehmen, daß sie auf der Grundlage des von Pierre Brebiette in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigten Nachstiches angefertigt wurde. (Vgl. zu Kopie in Melbourne Daniels 1976/2, S. 70, Kat.-Nr. 222 mit Bezugnahme auf Morassi; Alpers/Baxandall 1996, S. 23 und 25, Abb. 36 und 37; zur Provenienz des Bildes in der Sammlung Orléans Lefrançois 1981, S. 213, Anm. 132 mit Quellen, und den Verkaufskatalog der Sammlung Orléans im Londoner Lyceum 1798/99, Kat.-Nr. 149; zum Stich von Brebiette Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 18). Ähnliche Probleme wirft auch eine Kopie nach Veroneses "*Cena in casa di Simone*" (Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 101) auf, die sich in der National Gallery of Ireland, Dublin, befindet (Inv.-Nr. 1111). Sie wird ebenfalls meist Tiepolo zugeschrieben wird, weist nach Rosenberg aber deutliche Charakteristika Riccis auf. (Rosenberg 1975, S. 125, Anm. 30).

¹⁰³⁷Entstanden Mitte der 1720er Jahre für Konsul Joseph Smith; London, Königliche Sammlungen Windsor Castle; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 153.

¹⁰³⁸Bakewell, Derbyshire; Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 6; vgl. auch Brejon de Lavergnée 1987, Kat.-Nr. 24.

¹⁰³⁹Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 61; ehemals in den königlichen Sammlungen.

¹⁰⁴⁰Vgl. dazu Watson 1948, S. 290.

Besonders interessant und bezeichnend für die künstlerische Situation in diesen und den folgenden Jahren ist eine „Anbetung der Könige“ (**Abb. 78**)¹⁰⁴¹, die Sebastiano Ricci zwar erst 1726 malte, die aber die Nachwirkungen seiner Erfahrungen mit der Veronese-Rezeption in Paris und der daraus entwickelten französischen Malerei zeigt. Denn dieses Bild scheint in verschiedenen Elementen von einer „Anbetung“ Veroneses beeinflusst zu sein, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Pierre Crozats befand (**Abb. 79**)¹⁰⁴². So finden sich im Aufbau der Komposition diagonal von rechts unten nach links oben, in der Figur des hinter einer Säule hervorblickenden Mannes sowie im Typus des schwarzen Königs Anlehnungen an Veroneses Vorbild. Andererseits lassen sich aber auch Beziehungen zu Charles de La Fosses „Anbetung der Könige“ für Notre Dame (**Abb. 24 und 25**) erkennen, die kurz vor Riccis Ankunft in Paris fertiggestellt worden war und 1716 großes öffentliches Interesse gefunden hatte¹⁰⁴³. Vor allem in der Figur der Madonna sowie in der farblichen Gestaltung ihres Gewandes kommt Riccis Bild La Fosse sehr nahe¹⁰⁴⁴. So wird an diesem Beispiel erkennbar, wie rege im zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts der künstlerische Dialog zwischen den verschiedenen Malern war und wie vielfältig die gegenseitigen Abhängigkeiten und Einflußnahmen in der Entwicklung ihrer Kunst verliefen.

Daß Sebastiano Ricci in Paris Vorbilder aus der Veronese-Werkstatt kopierte und nachahmte, zeigt zugleich, wie sehr dort die Beschäftigung mit den Werken Veroneses in den Jahren um 1716 im Zentrum des künstlerischen Interesses stand. Dabei kann gerade im Kreis der Künstler um Pierre Crozat von einer Art Netzwerk gegenseitiger Beeinflussung gesprochen werden. So sind Arbeiten Sebastiano Riccis deutlich von der Kunst der französischen Maler, vor allem Charles de La Fosses und Antoine Watteaus, geprägt¹⁰⁴⁵. Auf der anderen Seite dürfte sich aus dem Kontakt mit Ricci heraus die nun in Paris entstehende neue Art des Umgang mit einzelnen Motiven aus den Werken Veroneses erklären lassen. Denn anders als die ältere Künstlergeneration um Charles de La Fosse zeigen besonders Nicolas Vleughels und Jean-Antoine Watteau in ihren um 1716/17 entstandenen Arbeiten ganz offen Übernahmen aus Kompositionen Veroneses, verbergen diese häufig überhaupt nicht, sondern integrieren sie in eigene Bilder - sozusagen als ein intellektuelles Spiel für den kundigen Betrachter. Vielleicht am deutlichsten ist dieses Konzept an Watteaus in dieser Zeit entstandenen Gemälde *„Les plaisirs*

¹⁰⁴¹London, Royal Collections Hampton Court; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 159.

¹⁰⁴²Um 1581/82; St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 309. Das Bild befand sich in verschiedenen französischen Sammlungen (Avice, Plessis-Praslin, Bertin und Vanolles), ehe es von Pierre Crozat erworben wurde, in dessen Besitz es bis 1740 nachweisbar ist. (*Recueil Crozat* 1742, t. 2, S. 68; Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 172).

¹⁰⁴³1715/16; Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 71; vgl. zur Aufnahme des Bildes in der Pariser Öffentlichkeit Stuffmann 1964, S. 63.

¹⁰⁴⁴Stuffmann 1964, S. 63.

¹⁰⁴⁵Deutlich z.B. an den erhaltenen Zeichnungen Riccis, die nach Studien von der Hand Watteaus entstanden sind, wie die Kopien nach Kinderstudien Watteaus in einem Sammelalbum aus dem Besitz Joseph Smiths (London, Windsor Castle, Royal Library; Inv.-Nr. 6996; nach Watteaus Zeichnung in New Yorker Privatbesitz; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 440; s. Cormack 1970, pl. 78; Wessel 1984, Abb. 22; Parmantier 1985, S. 48). Vgl. zu den Nachwirkungen der Begegnung mit den Arbeiten Watteaus und La Fosses in Gemälden Riccis Wessel 1984, S. 69-70. Die Frage, ob sich der Kontakt zu Ricci auch auf Watteaus stilistische Entwicklung auswirkte, ist bisher in der Forschung weitgehend unbearbeitet geblieben.

du bal” (Abb. 107) erkennbar¹⁰⁴⁶, in dem sich einige ungewöhnliche und recht direkte Anspielungen auf Werke älterer Meister finden. So integrierte Watteau in seine Personengruppe mit dem kleinen Pagen, der etwa in der Mitte der Komposition einer Dame auf einem Tablett ein Getränk serviert, die direkte Kopie einer Figur Veroneses. Der Page stammt ursprünglich aus Veroneses *“Cristo e il centurione”* (Abb. 106)¹⁰⁴⁷, einer Komposition, nach der Watteau verschiedene Kopien anfertigte (Abb. 104 und 105). Eine solche direkte Übernahme eines Vorbildes in ein eigenes Werk konnte von den Zeitgenossen Watteaus geradezu als offenes Zitat eines *grand maître* verstanden werden. Auch im Hintergrund des Bildes findet sich eine deutliche Anspielung auf Veronese: am rechten Bildrand ist eine von Säulen getragene Empore zu sehen, über die sich ein schwarzer Zuschauer mit Turban herabbeugt, ein Motiv, das sich immer wieder auf Gemälden der Caliari-Werkstatt findet¹⁰⁴⁸. Neben diesen Motiven nach Veronese zeigt Watteau aber auch Figuren, die ganz offen an Gemälde von Peter Paul Rubens und Anthony van Dyck angelehnt sind, wie etwa die nach der Mode des 17. Jahrhunderts gekleideten Männer in der Personengruppe rechts.

Da *“Les plaisirs du bal”* von Watteau offenbar sehr sorgfältig geplant und konzipiert wurde¹⁰⁴⁹ und bereits im 18. Jahrhundert für eine seiner herausragenden Arbeiten gehalten wurde, sind die zu beobachtenden Übernahmen aus den Werken alter Meister ganz offensichtlich bewußt gewählt und vom Künstler gewollt. Sie spielen mit dem Wissen des Betrachters und verbinden zugleich das moderne, von Watteau entwickelte Genre der *“fêtes galantes”*, mit den Topoi der gelehrten Historienmalerei.

Mit diesem Ansatz kommt Watteaus Gemälde der Art Sebastiano Riccis sehr nahe. Denn auch in Riccis Bildern wird immer wieder ein solches Spiel mit den Vorbildern greifbar; vor allem

¹⁰⁴⁶London/Dulwich; Dulwich Picture Gallery; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164. Die Datierungsvorschläge für das Gemälde schwanken in der neueren Literatur zwischen 1716 und 1718, rücken das Bild also in jedem Fall in enge zeitliche Nähe zu Riccis Aufenthalt in Paris. (Vgl. zu den Datierungen im einzelnen: Camesasca in Camesasca/Rosenberg 1982, S. 113; Roland-Michel 1983, S. 255-256; Posner 1984, S. 160 und 199; Rosenberg, in Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 368).

¹⁰⁴⁷Werkstatt-Fassung des Gemäldes im Prado, u.U. von Benedetto Caliari gemalt; Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. A 33. Das Bild befand sich bis 1711 im Besitz des Herzogs von Mantua, in Frankreich ist es mit Sicherheit in der Mitte des 18. Jahrhunderts nachweisbar, da es 1752 im Nachlaß-Inventar in der Sammlung Charron aufgeführt wird. (Eidelberg/Rowlands 1994, S. 224-225). Es dürfte sich jedoch vermutlich bereits ab 1711 in einer französischen Sammlung befunden haben, da ein im Jahr 1712 entstandenes Bild Jean Jouvenets offenbar von dieser Komposition beeinflusst wurde, das dasselbe, für das frühe 18. Jahrhundert relativ ungewöhnliche Thema zeigt (Tours, Musée des Beaux-Arts; Schnapper 1974, Kat.-Nr. 134). Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß einzelne Motive des Veronese-Bildes von Watteau kopiert wurden. (Paris, Musée du Louvre; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 420; und New York, Pierpont Morgan Library; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 419). Da das Gemälde in Kansas nicht als Stich reproduziert worden ist, muß es sich also zwischen 1712, dem Entstehungsjahr von Jouvenets Bild, und 1721, dem Todesjahr Watteaus, in Paris befunden haben. Vielleicht handelt es sich hier um eines der bisher nicht identifizierten Bilder aus der Veronese-Werkstatt in der Sammlung Pierre Crozats. (Vgl. Stufmann 1968, Kat.-Nr. 181; Pignatti 1976, S. 239).

¹⁰⁴⁸So z.B. auf der heute im Louvres befindlichen Fassung der *“Nozze di Cana”* (1562; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 149), von der sich eine Kopie im Besitz Pierre Crozats befand.

¹⁰⁴⁹Darauf deutet vor allem die Menge der erhaltenen vorbereitenden Zeichnungen hin. Denn nach Morgan Grasselli/Rosenberg lassen sich insgesamt 13 zu dem Gemälde gehörende Studien nachweisen, die alle aus den Jahren 1714-16 stammen. Fünf dieser Zeichnungen wurden von Watteau anscheinend speziell für *“Les plaisirs du bal”* angefertigt und fanden für kein weiteres Bild Verwendung. (Vgl. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 372; Auflistung der einzelnen Zeichnungen).

dann, wenn aus einzelnen kompositorischen Elementen und Motiven Veroneses (wie z.B. Architekturversatzstücken und speziellen Figuren und Posen) ein neues Ganzes zusammensetzt wird, das zwar durchaus an das Vorbild erinnert, aber in seiner lockeren und zierlicheren Gesamtauffassung der Formensprache des 18. Jahrhunderts entspricht und damit sozusagen versucht, Veronese in der Art des „*goût modern*“ neu zu interpretieren.

Die geschilderte Form der sehr offenen Verwendung von Motiven Veroneses fand offenbar durch Sebastiano Riccis Kontakte zum Crozat-Kreis und zur *Académie* ihren Nachhall in Paris und verstärkte durch die Beliebtheit der Malerei Riccis auf eine sekundäre Weise den Einfluß Veroneses auf die französische Kunst¹⁰⁵⁰. Hieraus erklärt sich wohl auch die Tatsache, daß genau in den Jahren während und kurz nach Sebastiano Riccis Aufenthalt in Paris ein besonderer Höhepunkt der Beschäftigung mit Veronese durch die französischen Maler zu beobachten ist.

2.3. Giovanni Antonio Pellegrini und Rosalba Carriera

Während für Sebastiano Ricci und Giovanni Battista Tiepolo, die Kunst Veroneses ganz offen eine der wesentlichen Inspirationsquellen für Komposition, Figurenstil und Einzelmotive bildete, ist dieser Einfluß bei Rosalba Carriera (1675-1757) und Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), den beiden anderen in Frankreich besonders einflußreichen venezianischen Malern des 18. Jahrhundert, wesentlich weniger offensichtlich. Ihre Arbeiten können nur durch eine neue Lebhaftigkeit in der Farbgebung und die Sinnlichkeit der Oberflächengestaltung mit der Kunst Veroneses in Verbindung gebracht werden. Dabei scheinen sie durch die oben erwähnten allgemeinen Strömungen in der venezianischen Malerei geprägt worden zu sein, die durch die Verwendung des Veronese-Stils eine Neubelebung der zeitgenössischen Kunst anstrebten.

Im Falle Rosalbas steht die geringe Orientierung an den Vorbildern der Renaissance generell sicherlich in Zusammenhang mit ihrer Spezialisierung auf den Bereich des Portraits, das in sich eine Orientierung an Veronese weniger nahelegte, als es die klassischen Themenstellungen der Historienmalerei taten¹⁰⁵¹. Daß es aber auch in ihrem Werk Beispiele für eine Orientierung am Stil des Caliari-Kreises gab, belegt eine Zeichnung aus der Sammlung Joseph Smiths mit der Darstellung einer Dame, die der Art Veroneses nahesteht¹⁰⁵².

Anders als seine Schwägerin Rosalba arbeitete Giovanni Antonio Pellegrini hauptsächlich im Genre der großen allegorischen Darstellungen und übte vor allem durch sein Fresko im Gebäude der Bank John Laws¹⁰⁵³ in den 1720er Jahren durchaus einen Einfluß auf die Pariser Kunst

¹⁰⁵⁰Wie wichtig Riccis Veronese-Rezeption für die Entwicklung der französischen Malerei auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts bleiben sollte, ist etwa daran ablesbar, daß eine Reihe seiner Gemälde für Konsul Smith, die besonders eng an Veronese orientiert waren, von Fragonard gezeichnet wurden. (Vgl. Steingräber 1987, Kat.-Nr. 4).

¹⁰⁵¹Vgl. zum Stil Rosalbas Sani 1985, t. 1, S. 28 et passim; zu Leben und Werk der Malerin allgemein dies. 1988.

¹⁰⁵²London, Königliche Sammlungen Windsor Castle; Vivian 1971, S. 173, Kat.-Nr. 20.

¹⁰⁵³1719 begonnen, bereits 1722 bei der Umwandlung des Gebäudes zur Aufnahme der königlichen Bibliothek zerstört; vgl. Knox 1995, S. 150-156.

aus¹⁰⁵⁴.

Dabei beschritt Pellegrini jedoch einen ganz anderen Weg als sein Zeitgenosse und Rivale Sebastiano Ricci. Denn während sich Ricci für seine vielfigurigen Historien-Szenen oder allegorischen Kompositionen, wie gezeigt, stets an den klassischen Lösungen des 16. Jahrhunderts orientierte, entwickelte sich Pellegrinis Stil direkt aus den Traditionen der barocken Malerei heraus und verband diese mit den besonderen Qualitäten, die das venezianische Kolorit seit dem 16. Jahrhundert auszeichneten¹⁰⁵⁵. Zwar wirken sowohl Pellegrinis Gemälde als auch seine Zeichnungen in ihrer dynamischen Bewegtheit und flüssigen Leichtigkeit durch und durch barock, für einzelne Themen sind jedoch durchaus auch Annäherungen an die Lösungen Veroneses zu beobachten¹⁰⁵⁶, z.B. bei der Darstellung der "Heiligen Familie mit St. Caesarius von Arles"¹⁰⁵⁷ oder der Studie für einen "Raub der Europa"¹⁰⁵⁸. Zusammenfassend könnte man Pellegrinis Verhältnis zu Veronese wohl am besten mit dem Begriff der "Verinnerlichung" eines Vorbildes umreißen, die sich deutlich von Riccis eher retrospektiver Rezeptionshaltung unterscheidet¹⁰⁵⁹.

Generell ist Pellegrinis Malerei charakterisiert durch eine besondere Brillanz der Farbe und eine klare Lichtführung, die die Körper fast ohne die Verwendung einengender Konturen nuancenreich modelliert und das Inkarnat hell und silbrig leuchten läßt. Mit diesem, ganz der zeitgenössischen französischen Auffassung entsprechenden Stil dürfte er in den 1720er Jahren sicherlich einen eigenen Einfluß auf die Entwicklung der Maler in Paris, insbesondere auf Lemoyne und Boucher ausgeübt haben, gleichzeitig beeinflusste er vermutlich aber auch seinen ehemaligen Lehrer und Konkurrenten Sebastiano Ricci¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁴ Insbesondere lassen sich Einflüsse Pellegrinis auf die Malerei de Troys, Bouchers und Fragonard beobachten. (s. Young 1965, S. 106).

¹⁰⁵⁵ Vgl. zum Unterschied zwischen den beiden Malern Knox 1995, S. 85. Dabei scheint m.E. die von Knox geäußerte Einschätzung, Ricci habe während seines Englandaufenthaltes die Orientierung an Veronese vorübergehend aufgegeben und stattdessen "*the Roman manner*" übernommen, den erhaltenen Werken Riccis aus dieser Zeit zu widersprechen.

¹⁰⁵⁶ Besonders deutlich und offenkundig sind diese Annäherungen in einer Gruppe von Zeichnungen, die sich im Kunstmuseum Düsseldorf befinden und abwechselnd Antonio Molinari (+ 1648) und Pellegrini zugeschrieben wurden. Hier zeigen sich vor allem bei den religiösen Darstellungen in der Architektur und der Anordnung der Figuren-Gruppen Rückgriffe auf Veronese. (Vgl. die von Bettagno abgebildeten Beispiele Inv.-Nr. 3589, 3576, 3571; Bettagno 1959, Kat.-Nr. 32, 51, 53). Entsprechende Übernahmen finden sich aber auch in einer unbestritten Pellegrini zugeschriebenen Federzeichnung mit der "Anbetung der Könige" in der Sammlung Janos Schulz, New York. (Knox 1995, Kat.-Nr. D. 73).

¹⁰⁵⁷ 1722; Padua, Dom; Knox 1995, Kat.-Nr. P. 329.

¹⁰⁵⁸ 1709-1710; Stockholm, Nationalmuseum (Knox 1995, Kat.-Nr. D. 105).

¹⁰⁵⁹ Besonders gut erkennbar ist diese Form der Verarbeitung bei Pellegrinis Gemälde "*La continenza di Scipione*" (1712-13; Wien, Kunsthistorisches Museum; Knox 1995, Kat.-Nr. P. 482.), dessen Stil vielleicht am besten mit dem Begriff "paolesquer Barock" umrissen werden kann.

¹⁰⁶⁰ Der Einfluß Pellegrinis, besonders in Hinsicht auf die Entwicklung eines brillanten, strahlenden Kolorits, ist in zahlreichen Werken Sebastiano Riccis deutlich spürbar, so z.B. in Riccis "*La continenza di Scipione*" (um 1705; London, Royal Collection Windsor Castle; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 147) oder in seiner Darstellung Dianas und ihrer Nymphen beim Bad (1712-1716; London, Royal Academy; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 162). Die Frage der künstlerischen Beziehungen zwischen Pellegrini und Ricci scheint nach wie vor ungeklärt. Nachdem Pellegrini ab 1696 seine Ausbildung bei Ricci vervollkommen hatte, haben sich die beiden Künstler

Bereits 1712-1713, während des gemeinsamen Aufenthaltes Pellegrinis und Riccis in England wurden die verschiedenartigen Ansätze in der Kunst der beiden venezianischen Maler offensichtlich, und damit wurde für die englischen Auftraggeber ein direkter Vergleich zwischen ihnen möglich, der bezeichnenderweise zugunsten Sebastiano Riccis ausfiel¹⁰⁶¹. Pellegrini, der sich bereits seit 1708 gemeinsam mit Marco Ricci in England aufgehalten hatte, begab sich nach einem Zerwürfnis mit Marco und angesichts der Bevorzugung Sebastiano Riccis ab Juli 1713 nach Düsseldorf in die Dienste Kurfürst Johann Wilhelms von der Pfalz, wo er gemeinsam mit Antonio Bellucci in Schloß Bensberg arbeitete und einige seiner Hauptwerke schuf¹⁰⁶². Nach einem Aufenthalt in den Niederlanden reiste er 1719 auf Einladung Lord Cadogans erneut nach England und hielt sich anschließend etwa ab April 1720 gemeinsam mit seiner Schwägerin Rosalba Carriera für ein knappes Jahr in Paris auf¹⁰⁶³, wo er im Auftrag des französischen Regenten die Innendekorationen für die *Banque Royale* in der Tradition der französischen „*grand-manière*“ schuf¹⁰⁶⁴. Über Pellegrinis Kontakte zu französischen Malern sind aus dieser Zeit kaum gesicherte Informationen erhalten, jedoch ist anzunehmen, daß er als Begleiter Rosalbas mit demselben Personenkreis verkehrte wie diese, das heißt daß er dem Kreis um Pierre Crozat angehörte, vermutlich Watteau kannte und mit Mariette in Verbindung stand¹⁰⁶⁵.

Pellegrinis wichtigste Arbeit in Paris, die Deckenmalerei in der „*Salle Mississippi*“ der *Banque Royale*, dürfte mit Sicherheit einen Einfluß auf die weitere Entwicklung der französischen Malerei ausgeübt haben. Dieser ist jedoch heute kaum mehr angemessen einzuschätzen, da das Bild bereits ein Jahr nach seiner Fertigstellung beim Umbau des Gebäudes zerstört worden ist¹⁰⁶⁶. An den erhaltenen Quellen zu Pellegrinis Komposition ist jedoch ablesbar, welchen Schwierigkeiten sich ein Künstler des 18. Jahrhunderts gegenüber sah, wenn er den Auftrag zu

sicher gegenseitig beeinflusst, standen aber auch in starker Konkurrenz zueinander, was die Interpretation der zeitgenössischen Quellen erschwerte, da sie jeweils eine Präferenz für den einen oder den anderen der beiden Maler entwickeln. Die Frage, ob Ricci oder Pellegrini als erster den leuchtenden, „Rokoko-haften“ Stil in die venezianische Malerei des frühen 18. Jahrhunderts einführten, wird daher bis heute in der Forschung kontrovers diskutiert.

(Vgl. zur Rivalität zwischen Ricci und Pellegrini in England Daniels 1975, S. 68-69).

¹⁰⁶¹Zur gesamten Problematik vgl. Young 1976, S. 75-76; Knox 1995, S. 85. Wie dominierend das Ansehen Riccis im 18. Jahrhunderts auch in Frankreich war, ist u.a. auch daran erkennbar, daß ihn Dézallier d'Argenville in seinem Werk über die bedeutendsten Maler ausführlicher bespricht, seinen Konkurrenten Pellegrini aber unerwähnt läßt. (Vgl. Dézallier d'Argenville 1762, t. 1, t. 1: *École d'Italie*, insbes. S. 305-309).

¹⁰⁶²Heute in Schloß Schleißheim; vgl. zu diesem Abschnitt in Pellegrinis Laufbahn Knox 1995, S. 89-127.

¹⁰⁶³Am 8.4.1720 wurde für Pellegrini und Rosalba Carriera in Lyon ein Passierschein für Paris ausgestellt, am 10.5.1721 waren beide Künstler nach einer längeren Rückreise durch Bayern wieder zurück in Venedig. (Knox 1995, S. 150 mit Quellen).

¹⁰⁶⁴Vgl. zur Ikonographie die Anonyme Beschreibung („*Description de la Peinture de la galerie de la Banque Royale, peinte par le Pellegrini*“), die Lépicié veröffentlichte (Lépicié 1752, t. 2, S. 122-137).

¹⁰⁶⁵Knox 1995, S. 150-156.

¹⁰⁶⁶Vgl. zur Entstehung dieser Malereien Knox 1995, S. 150-156. U.U. entstanden zwei weitere Werke Pellegrinis während seines Aufenthaltes in Paris. So ist die Existenz eines heute verlorenen Gemäldes im Convent des Petits-Augustins aus dem Jahr 1720 überliefert und ein Modello für eine Darstellung des „Martyrium des Heiligen Denis“ erhalten geblieben, das wohl nur für einen französischen Auftraggeber angefertigt worden sein kann (1720-21; New York, Slg. Piero Corsini; Knox 1995, Kat.-Nr. P. 304).

einem dekorativen Bildprogramm in der Tradition vorangegangener Jahrhunderte erhielt. Denn es gelang Pellegrini offenbar nicht mehr, allegorische und historische Darstellungen wirklich neu zu entwerfen, vielmehr wurden bereits vorhandene Lösungen lediglich modifiziert und dem neuen Thema angepaßt¹⁰⁶⁷. Dabei bezog sich Pellegrini - anders als Ricci und Tiepolo - für seine Kompositionen jedoch nicht nur auf eine Haupt-Inspirationsquelle, sondern er schöpfte aus einer Fülle verschiedener Anregungen.¹⁰⁶⁸

Die bei Pellegrini zu beobachtende Tendenz, bekannte Kompositionen für neue Themen zu adaptieren, ist nicht nur für ihn allein typisch, sondern sie kann geradezu als charakteristisch für die gesamte Situation in den 1720er Jahren bezeichnet werden. Aus dieser Grundhaltung heraus wird es möglich, die besonders häufig zu beobachtende Übernahme kompositorischer und stilistischer Elementen aus den großen Gastmählern Veroneses im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts erklären¹⁰⁶⁹. Denn Veroneses "*cene*" waren anscheinend zum Inbegriff für Festszenen geworden und lieferten damit ein Repertoire an Versatzstücken, aus dem immer dann, wenn eine festliche Szene dargestellt werden sollte, beliebig Elemente übernommen werden konnten. Daß eine solche Auffassung nicht erst ein Phänomen des 18. Jahrhunderts darstellt, ist u.a. aus der Geschichte des Inquisitionsprozesses gegen Veronese 1573 erkennbar. Denn als Folge der Verhandlung änderte der Maler nicht etwa die beanstandeten Details in seinem als Darstellung des letzten Abendmahles konzipierten Gemäldes¹⁰⁷⁰, sondern es wurde vielmehr für die Komposition ein neuer Titel - "*Convito in casa di Levi*" - gewählt¹⁰⁷¹. Als bildimmanente Aussage wurde also anscheinend bereits zu Lebzeiten Veroneses nicht immer in erster Linie die konkret dargestellte religiöse Szene gesehen, sondern die generelle Wiedergabe eines Festes, das fast um seiner selbst willen, als "*l'art pour l'art*" abgebildet und gefeiert wurde. Eine derartige Auffassung antizipierte also bereits Elemente der späteren Sichtweise und konnte daher besonders gut von den französischen Künstlern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgegriffen und fortgeführt werden.

2.4. Nicolas Vleughels

Für die Entwicklung der Malerei, die sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Frankreich und innerhalb der Gruppe französischer Künstler in Rom beobachten läßt, wurde besonders die Persönlichkeit und der Einfluß des bereits 1668 als Sohn eines in Paris lebenden flämischen Malers geborenen Nicolas Vleughels prägend, der seit 1724 die Aufgaben des

¹⁰⁶⁷Entsprechend ging Pellegrini auch bei seinem kurz zuvor entstandenen Entwurf für ein dekoratives allegorisches Programm für die Gilde der Brauer in Antwerpen vor; hier verwendete er eine traditionelle Allegorie der vier Elemente und paßte sie lediglich dem speziellen Thema an (Vgl. West 1999/1, S.14).

¹⁰⁶⁸Young und Knox nennen u.a. Ricci, Giordano, Rubens und van Dyck. (Young 1965, S. 105-106; Knox 1995, S. 32 et passim).

¹⁰⁶⁹Vgl. dazu Prier 1997, S. 59 et passim.

¹⁰⁷⁰1573; Venedig, Galleria dell' Accademia; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 194.

¹⁰⁷¹Vgl. zur Änderung des Titels Pignatti/Pedrocco 1995, S. 288; zum Inquisitionsverfahren gegen Veronese und seinen geistesgeschichtlichen Hintergründen Gemin 1990; zur Ikonographie der *cene* Veroneses insgesamt Cocks 1990.

directeur der *Académie de France à Rome* erfüllte¹⁰⁷². Vleughels stellt als Sammler, vielbeschäftigter Maler und Professor der *Académie* mit kunsttheoretischen Interessen den Prototyp des erfolgreichen französischen Künstlers in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Vom *duc d'Antin* protegiert und von Ludwig XV. 1726 in den Adelsstand erhoben, übte er durch seine 13 Jahre andauernde Leitung der französischen Akademie in Rom einen nachhaltigen Einfluß auf die Einstellungen und den Stil der jüngeren Künstler aus der Generation Charles Joseph Natoire (1700-1777), François Bouchers (1703-1770) und Carle van Loos (1705-1765)¹⁰⁷³ aus. Vleughels' Art, den ab 1700 entwickelten Kunstgeschmack aufzugreifen¹⁰⁷⁴ und aus dessen Sicht heraus die Kunst Veroneses zu rezipieren, bildet damit eines der wesentlichen Bindeglieder zwischen der Veronese-Rezeption in den ersten Jahren des 18. Jahrhundert und den Neu-Entwicklungen, die zur Ausbildung des Rokoko in der französischen Malerei führten¹⁰⁷⁵.

Ausführliches Quellenmaterial zu Vleughels' künstlerischen Ansichten bietet (abgesehen von seinen Zeichnungen und Gemälden) die erhaltene Korrespondenz aus seiner Zeit in Rom. Sie gibt ihn als Vertreter einer Kunstauffassung zu erkennen, die zwar einerseits durchaus am Studium des Naturvorbildes interessiert ist¹⁰⁷⁶, andererseits aber doch durchdrungen bleibt von einem klar eklektizischen Ansatz, der sich auf die anerkannten großen Meister der Vergangenheit bezieht¹⁰⁷⁷. Vleughels wurde dabei zwar durchaus auch von flämischen Vorbildern geprägt, er zeigte aber bereits seit seinem erstem Aufenthalt in Italien stets eine besondere Affinität zur italienischen Kunst und insbesondere zur Malerei Paolo Veroneses¹⁰⁷⁸.

Ganz offenkundig wird die künstlerische Grundauffassung Vleughels', nach der von jeder der anerkannten künstlerischen Stilrichtungen der Vergangenheit vorbildhafte Elemente zu übernehmen sind, vor allem in seiner Konzeption für eine Neuausrichtung des Unterrichtes an

¹⁰⁷²Vleughels starb am 9. 12. 1737 in Rom. Zu seiner Herkunft und Biographie s. Hercenberg 1975, S. 31-51 (mit ausführlichen Quellenangaben).

¹⁰⁷³Schüler Vleughels in Rom waren weiterhin: Michel François Dandré-Bardon (1700-1783), Edme Bouchardon (1698-1762), Etienne Jaurat (1699-1789), Jean-Baptiste Marie Pierre (1713-1789), René-Michel Slodtz (gen. Michel-Ange, 1705-1764), Pierre Hubert Subleyras (1699-1749) und Pierre Charles Trémolières (1703-1739). (Vgl. Hercenberg 1975, S. 142; zu Vleughels Tätigkeit in Rom insgesamt Lapauze 1924, t. 1, S. 181-213).

¹⁰⁷⁴Vgl. dazu Lefrançois 1981, S. 39, nach dessen Ansicht Vleughels derjenige unter den französischen Malern war, der seine Kunst am stärksten dem neuen, von der Vorliebe für ein harmonisches Kolorit geprägten Geschmack anpaßte.

¹⁰⁷⁵Vgl. Jacoby 1986, S. 13.

¹⁰⁷⁶Zu Vleughels' Neuerungen im Unterricht der französischen Akademie in Rom, in die er als erster direkte Studien nach der Natur integrierte, s. Hercenberg 1975, S. 20-21.

¹⁰⁷⁷Vgl. dazu etwa Mariettes Kritik, der über Vleughels' Arbeiten schreibt: "*Tout le monde n'était pas obligé de savoir qu'il les avoit pillés dans les œuvres des grands maîtres qui l'avoient précédé.*" (Mariette 1966, t. 6, S. 89-90).

¹⁰⁷⁸In dem von Hercenberg zusammengestellten Werkkatalog Vleughels' finden sich Arbeiten, deren einzelne Elemente von den unterschiedlichsten Vorbildern abgeleitet worden sind, so von Carlo Maratti (Kat.-Nr. 117), Peter Paul Rubens (z.B. Kat.-Nr. 30, 101, 116), und Antoine Watteau (z.B. Kat.-Nr. 69, 87, 96, 101), vor allem aber von Paolo Veronese (Kat.-Nr. 28, 30, 35, 40, 44, 45, 46, 53, 67, 75, 87, 105, 107, 108, 109, 110, 119, 130, 154). Vgl. dazu auch Hercenberg 1975, S. V-VII und S. 3; Lefrançois 1981, S. 39.

der *Académie de France à Rome*. Hier trafen sich Vleughels' eigene Vorstellungen mit den Ideen Pierre Crozats, als ein Projekt entwickelt wurde, um für die Schüler der Akademie zusätzlich zu Rom in weiteren Städten Italiens Ausbildungsstätten einzurichten. Ein Memorandum zu diesem Projekt, das Vleughels 1727 für den *duc d'Antin* abfaßte¹⁰⁷⁹, enthält die deutlichsten Hinweise auf seine Beurteilung der verschiedenen italienischen Malschulen und beleuchtet gleichzeitig seine persönlichen Vorlieben. So empfiehlt er generell als wichtigste Studienorte Venedig, Florenz, Bologna, Parma und Neapel und hebt vor allem die Sammlung des Herzogs von Modena als herausragend und für Studien geeignet hervor, obwohl er sich der besonderen Schwierigkeiten, Zutritt zu dieser Galerie zu erhalten, durchaus bewußt ist. Ein ganz besonderes Anliegen ist es Vleughels jedoch, den französischen Stipendiaten Möglichkeiten zum Studium der venezianischen Malerei zu eröffnen¹⁰⁸⁰. Zu dieser Frage enthält sein Text die umfangreichsten Ausführungen und geht so weit, Venedig "*le plus beau lieux du monde pour la peinture et la couleur*" zu nennen. Vleughels war dabei offenbar vor allem die Zugänglichkeit der Werke Tizians und Veroneses wichtig, denn es werden ausdrücklich zwei Sammler erwähnt, zu denen ein Kontakt hergestellt werden sollte, da sich in ihrem Besitz Gemälde dieser beiden venezianischen Meister befanden.¹⁰⁸¹

Vleughels' besonderes Interesse an der venezianischen Kunst hatte sich bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelt, als er sich nach einem etwa zweijährigen Aufenthalt in Rom für etwa fünf Jahre in Nord-Italien aufhielt¹⁰⁸². In Venedig, wo er zwischen 1707 und 1712 lebte, konnte er nicht nur Beziehungen zu dort ansässigen französischen Künstlern (wie Jean Raoux¹⁰⁸³ und Nicolas Edelinck¹⁰⁸⁴) herstellen, sondern vor allem Kontakte zu zeitgenössischen

¹⁰⁷⁹Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 321-322; Hercenberg 1975, S. 16-17; zur Entstehung des Textes vgl. Hercenberg 1975, S. 15.

¹⁰⁸⁰U.a. erwähnt Vleughels an dieser Stelle auch Sebastiano Riccis Angebot, Schüler der französischen Akademie zu betreuen. (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 321; Hercenberg 1975, S. 16).

¹⁰⁸¹Pisani Moreto, der Eigentümer des Veronese-Gemäldes "*La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*" (Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 187), und Barberigo delle Terraste, der einige Werke Tizians besaß. (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 322; Hercenberg 1975, S. 16).

¹⁰⁸²Unter Umständen befand sich Vleughels bereits im Jahr 1703 in Italien, ab Oktober 1704 ist er mit Sicherheit in Rom nachweisbar, von wo aus er 1707 nach Venedig übersiedelte; seit Ende 1712 und 1713 arbeitete er in Modena, im Verlauf des Jahres 1714 kehrte er schließlich nach Paris zurück. (Hercenberg 1975, S. 35-36 mit Nachweis einzelner Quellen).

¹⁰⁸³Jean Raoux (1677-1734) hielt sich wie Vleughels seit 1707 in Venedig auf und lebte dort bis 1709. (Hercenberg 1975, S. 35-36 mit Quellennachweisen).

¹⁰⁸⁴Der Kontakt zu Nicolas Edelinck (1681-1767), der ebenfalls in Venedig ansässig war und später eine Reihe der Gemälde von Vleughels als Stiche reproduzierte, ist für diese Jahre nicht quellenmäßig zu belegen, jedoch anzunehmen. (Hercenberg 1975, S. 6).

venezianischen Malern (insbesondere zu Rosalba Carriera¹⁰⁸⁵ und Sebastiano Ricci¹⁰⁸⁶) knüpfen. Zeit seines Lebens sollten Vleughels' gute Verbindungen nach Venedig erhalten bleiben und es ihm unter anderem ermöglichen, in späteren Jahren Pierre Crozat bei der Erwerbung venezianischer Malerei behilflich zu sein¹⁰⁸⁷.

Vor allem wurde dieser erste Aufenthalt in Oberitalien jedoch für Vleughels' eigene Kunst prägend, da er, obwohl bereits vierzigjährig, in diesen Jahren ein grundlegendes Interesse für die Werke Veroneses entwickelte, das zu einer engen Orientierung seiner eigenen Malerei an der Kunst des venezianischen Meisters führen sollte. Vleughels' Beschäftigung mit Veronese ist zunächst an seinen Kopien nach Werken des venezianischen Malers ablesbar. So ist zumindest ein Gemälde Vleughels', das eine "Anbetung der Könige" Veroneses kopiert, durch Quellen des 18. Jahrhunderts nachweisbar¹⁰⁸⁸. Die Existenz einer weiteren Kopie nach Veronese aus dem Atelier Vleughels ist ebenfalls überliefert¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁵ Am 16.11.1712 schickte Vleughels von Modena aus ein Gemälde an Rosalba. Es muß also bereits zu diesem Zeitpunkt ein guter Kontakt zwischen den beiden Künstlern bestanden haben, der bei Rosalbas Besuch in Paris 1721 und danach brieflich aufrecht erhalten wurde. Vermutlich traf Vleughels die Malerin schließlich 1725 noch einmal persönlich, als er von Rom aus eine Reise nach Venedig unternahm. (Zu den einzelnen Belegen für die Kontakte zwischen Vleughels und Rosalba vgl. Hercenberg 1975, S. 36-42).

¹⁰⁸⁶ Sebastiano Riccis Arbeiten dürften für das Interesse, das Vleughels an der Kunst Veroneses entwickelte, sicherlich eine nicht unmaßgebliche Rolle gespielt haben. Denn gerade während Vleughels' Venedig-Aufenthalt feierte Ricci seine ersten großen öffentlichen Erfolge mit Gemälden in der Art Veroneses, wie etwa mit dem 1708 entstandenen Bild für den Altar San Gerardos in San Giorgio Maggiore ("*Madonna con il bambino e santi*"; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 453; **Abb. 72**). Obwohl eine persönliche Bekanntschaft der beiden Maler bereits zu diesem Zeitpunkt nicht durch Quellen belegbar ist, ist sie doch für spätere Jahre nachweisbar, und aus diesem Grund auch um 1708 bereits durchaus zu vermuten.

¹⁰⁸⁷ Schon um 1710 bestand ein sehr enger Kontakt zwischen Vleughels und Crozat, wie einige im 19. Jahrhundert von G. Campori veröffentlichte Briefe belegen. Sie enthalten Hinweise darauf, daß der Maler Crozat bei der Vorbereitung einer geplanten Publikation über das Leben Correggios unterstützte. (Conisbee 1976, S. 871). Auch die Vermutung Hercenbergs, daß Vleughels den Sammler bereits 1714/15 bei Ankäufen in Italien beraten haben könnte, erscheint einleuchtend, obwohl sie bisher nicht durch historische Quellen untermauert werden konnte. Denn nachweislich reiste Vleughels neun Jahre später von Rom aus nach Venedig, um dort für Crozat tätig zu werden. (Vgl. Hercenberg 1975, S. 7; die Reise von 1725 wird durch Angaben in der Korrespondenz der Direktoren der *Académie de France à Rome* belegt; vgl. Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 8, S. 134).

¹⁰⁸⁸ Diese Kopie wird in den Briefen erwähnt, die Campori 1866 veröffentlichte. (Conisbee 1976, S. 871). Debaisieux nimmt an, daß dieses bisher nicht aufgefundene Gemälde nach dem heute in Dresden befindlichen Bild Veroneses entstand, das sich ehemals im Palazzo Cuccina in Venedig befand (1570-72; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 183; **Abb. 77**). Gestützt wird diese Vermutung dadurch, daß auch Vleughels' eigene "Anbetung der Könige" aus dem Jahr 1735 (Caen, Musée des Beaux-Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 130; **Abb. 81**) von dieser Komposition abhängig ist. (Debaisieux 2000, S. 164-165).

¹⁰⁸⁹ Es handelt sich um ein im Auktionskatalog der Sammlung Crozat 1751 erwähntes Gemälde, das Veroneses am Ende des 18. Jahrhunderts zerstörte Darstellung von Mars und Venus mit Pferd und Amoretten (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82) in stark verkleinertem Maßstab wiedergab. (Nach dem Eintrag im Auktionskatalog hatte die Kopie die Maße: *1 pied 2 pouces* mal *11 pouces* (was etwa einem modernen Maß von etwa 38 x 30 cm entspricht, während die Originalkomposition nach den Angaben im *Recueil Crozat* ein Maß von *6 pieds 8 pouces* mal *5 pieds 2 pouces* besaß, also etwa fünfmal größer war.) Die Urheberschaft der Vleughels-Werkstatt für die Kopie wird im Auktionskatalog ausdrücklich erwähnt. Bei der Versteigerung im Juni 1751 wurde das Bild für den geringen Betrag von 33,5 l. verkauft, was neben der Bemerkung im Text "*faite sous les yeux du Chevalier Vleughels*" noch einmal bestätigt, daß es sich um eine Werkstatt-Arbeit gehandelt haben muß. (Vgl. Auktionskatalog der Sammlung Crozat, Paris 1751, S. 26-27 mit handschriftlichen Eintragungen; London, National Art Library, Inv.-Nr. 16.4.1913/I.987).

Auch unter den Zeichnungen Vleughels' und seiner Mitarbeiter sind einige Arbeiten nach Veronese erhalten geblieben¹⁰⁹⁰. Darunter befinden sich drei exakte Kopien nach Gemälden Veroneses¹⁰⁹¹, sowie fünf Blätter, die vermutlich Werke des Veronese-Kreises nachahmen, ohne daß die Vorbilder bisher genau nachgewiesen werden konnten¹⁰⁹².

Für Vleughels' Umgang mit den Werken Veroneses sind besonders zwei eigenhändige Studien aufschlußreich, die verdeutlichen, wo seine besondere Interessenschwerpunkte lagen. So zeigt eine lavierte Federzeichnung (**Abb. 83**)¹⁰⁹³ nach Veroneses "*Mosè salvato dalle acque*" (**Abb. 84**)¹⁰⁹⁴ Vleughels' Beschäftigung mit Veroneses Art, eine größere Komposition zu beleuchten. Das Blatt kopiert das Original zwar, tendiert zugleich aber auch dazu, es zu interpretieren, da die Verteilung von Licht und Schatten ganz besonders betont wird. Denn gegenüber dem Original sind vor allem die Kontraste zwischen beleuchteten und verschatteten Partien gesteigert, so daß die Szene eine unruhige und fast dramatische Gesamtwirkung erhält, die sich von der ausgewogenen Stimmung des Vorbildes deutlich unterscheidet¹⁰⁹⁵.

Daß sich Vleughels auch mit der Personengestaltung und den Prinzipien der Figurenkomposition bei Veronese beschäftigte, läßt eine Zeichnung mit der Darstellung Lukretias und des Tarquinius erkennen (**Abb. 85**)¹⁰⁹⁶. Hier wurden die Figurentypen und ihre

¹⁰⁹⁰ Abgesehen von den Zeichnungen nach Veronese konnte Hercenberg weitere 24 Kopien nach alten Meistern identifizieren, u.a. nach Parmigianino (Kat.-Nr. 358-361, 400, 402), Rosso Fiorentino (Kat.-Nr. 403), Annibale Carracci (Kat.-Nr. 405), Carlo Maratti (Kat.-Nr. 354, 388), Rubens (Kat.-Nr. 382) Primaticcio (Kat.-Nr. 356) und Watteau (Kat.-Nr. 353, 380, 381).

¹⁰⁹¹ Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 342 (zwei Kopien; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques) und Kat.-Nr. 395 (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; **Abb. 82**).

¹⁰⁹² Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 340, 348, 389, 392, 417.

¹⁰⁹³ 1724 ?; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 395.

¹⁰⁹⁴ 1582 (u.U. mit Werkstattbeteiligung entstanden); Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 332). Vleughels dürfte dieses Bild, das sich ehemals im Besitz des Hauses Savoyen befand, bei seinem Aufenthalt in Nord-Italien gesehen haben, oder er lernte die Komposition durch eine Kopie kennen. Nachstiche nach diesem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert sind nicht bekannt.

¹⁰⁹⁵ Eine entsprechende Tendenz zur Verstärkung der Kontraste gegenüber seinem Vorbild findet sich auch in der Art der Komposition immer wieder bei Vleughels' Darstellungen, die in Anlehnung an Veronese gestaltet wurden, wie z.B. bei seiner "Hochzeit zu Kana" (1728; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 110). Vgl. dazu Oberreuter-Kronabel 1995, S. 120.

¹⁰⁹⁶ Entstehungszeit ungeklärt; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 417; dort als "Venus und Mars". (Nach Méjanès und Laing wäre es auch möglich, daß diese Zeichnung von François Boucher während seiner Zeit in Rom angefertigt worden ist und von Vleughels' überarbeitet wurde. Laing 1986/3, S. 123). In Zusammenhang mit Vleughels' Interesse an Veroneses Figurendarstellungen dürften wohl auch seine Zeichnungen nach zwei der Londoner Liebesallegorien Veroneses entstanden sein (überliefert durch Kopien der Vleughels-Werkstatt; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 342; **Abb. 82**). Sie kopieren "*III Rispetto*" und "*Unione felice*" (um 1576-78; London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 247 und 250). Beide Veronese-Gemälde befanden sich seit 1721 im Besitz des *duc d'Orléans* und sind in den Inventaren der Sammlung zwischen 1724 und 1785 verzeichnet. (Stryiński 1913, S. 155, Kat.-Nr. 87 und 88). Hercenberg vermutet auf Grund von Druckspuren auf dem Blatt im Louvre, die Kopien aus dem Atelier Nicolas Vleughels' seien entstanden, indem Reproduktionsstiche nach den Gemälden Veroneses durchgepaust wurden. Als Vorlagen kämen in diesem Fall nur die Stiche von Louis Desplaces in Frage, die 1729-42 im *Recueil Crozat* (II, tav. XXV und XXVI) veröffentlicht wurden. Ihre Maße (34,4 x 33,5 cm, bzw. 35,7 x 33,2 cm) stimmen jedoch nicht mit dem der wesentlichen kleineren Studien (12,2 x

Haltungen, die verschränkte Pose beider Gestalten und die Nahsicht der Gesamtkomposition in so enger Anlehnung an den venezianischen Meister gestaltet, daß das Blatt wie die Kopie nach einer Arbeit der Veronese-Schule wirkt. Zwar ist es nicht vollständig auszuschließen, daß mit dieser Zeichnung tatsächlich ein bisher nicht identifiziertes Gemälde des 16. Jahrhunderts kopiert wurde, jedoch ist auch die Vermutung denkbar, daß es sich hier um die Vorstudie zu einem entsprechenden Bild von Vleughels selbst handelt¹⁰⁹⁷.

Denn auch unter den überlieferten Gemälden Nicolas Vleughels' finden sich wiederholt Pasticci, die oft kaum von Kopien nach Originalen Veroneses zu unterscheiden sind und im 18. Jahrhundert z.T. für Werke des Caliari-Kreises gehalten wurden. Dies gilt etwa für eine heute verlorene Darstellung der "Mystischen Hochzeit der Heiligen Katharina", deren Zuschreibung an Vleughels anscheinend erst 1793 durch Jean-Baptiste Le Brun erfolgte¹⁰⁹⁸, oder für Vleughels' "*Adoration des rois*" (**Abb. 81**), deren Signatur fälschlich als "Nicolas Veronese" gedeutet wurde¹⁰⁹⁹. Gerade letztere, eine Komposition, die von Veroneses "Anbetung" in Dresden (**Abb. 80**) abhängig ist¹¹⁰⁰, zeigt noch einmal deutlich, welche Elemente aus den venezianischen Vorbildern Vleughels besonders interessierten und wie er diese für seine eigenen Arbeiten verwendete. So sind die Haltungen der Madonna und des vor ihr knienden Königs Varianten nach den entsprechenden Posen in Veroneses Komposition. Andere Figuren der Szene, wie der Hellebardier mit der langen Lanze oder die kleinen Pagen, die die Schleppe des knienden Königs halten, wurden in ihrer Bewegung, Kleidung und Position im Bild sogar ganz getreu von Veronese übernommen. Schließlich war Vleughels offenbar fasziniert von der Gestaltung der prachtvoll glänzenden Stoffe Veroneses und gab den Gewändern in seiner Komposition changierende und glänzende Oberflächen, die ganz die Art des venezianischen Meisters nachahmen¹¹⁰¹.

Besonders gut ist Vleughels' Umgang mit seinen Vorbildern auch an einem heute verlorenen, jedoch in einem Stich von Gilles Petit überlieferten Bild ablesbar, das "*Les Amours de Mars et*

12,3 cm je Zeichnung) überein. Zudem geben die Stiche - anders als die Zeichnungen - die Gemälde seitenverkehrt wieder. Es ist daher wohl wahrscheinlicher, daß hier Zeichnungen durchgepaust wurden, die von Vleughels selbst angefertigt worden sind.

¹⁰⁹⁷Mindestens zwei Gemälde mit entsprechenden Themen sind von der Hand Vleughels' überliefert. (Vgl. Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 141 und 199).

¹⁰⁹⁸Im "*Inventaire des objets contenus dans le Museum et dans les dépôts sous la surveillance des gardiens du Museum commencé le 15 du 2e mois et fini le 12 frimaire 2e année de la Republique française*" heißt es zu dem Gemälde (S. 402, Kat.-Nr. 242): "*Le Mariage de sainte Catherine. Vleughels. attribué à Paul Véronèse*", eine Anmerkung die wohl von Jean-Baptiste Le Brun stammt. (Zitiert nach Hercenberg 1975, S. 118-119, Kat.-Nr. 184).

¹⁰⁹⁹Um 1725-28; Caen, Musée des Beaux Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 130. Die Zuschreibung an Vleughels erfolgte erst durch Rosenberg (1973, S. 144).

¹¹⁰⁰Vleughels' generelles Interesse an Darstellungen dieses Themas aus der Caliari-Werkstatt wird abgesehen von der Kopie, die er nach einer Komposition Veroneses anfertigte (s.o.), zusätzlich durch einen Brief belegt, in dem er am 28.7.1724 an *abbé* Grassetti schrieb, daß ihn eine heute nicht mehr nachweisbare "Anbetung der Könige" Veroneses im Besitz des Cavaliere Morcelli in Modena interessiere. (Vgl. Pignatti/Pedrocco 1995, S. 541; zitiert nach Campori 1870, S. 1).

¹¹⁰¹Debaisieux 2000, S. 164-165.

Vénus” (Abb. 86) zeigte¹¹⁰². Diese Komposition ist ganz aus einzelnen von Veronese abgeleiteten Bildelementen zusammengesetzt worden, so daß hier von einem wirklichen Pasticcio gesprochen werden kann. Die Haltung des Mars etwa wurde von der zentralen Figur eines Soldaten aus Veroneses Darstellung des Martyriums der Heiligen Marcus und Marcellinus (Abb. 177)¹¹⁰³ abgeleitet, den Amor übernahm Vleughels von Veroneses Fresko *“Putto alato con mela”* im Dom von Castelfranco¹¹⁰⁴, und die Gestalt der Venus folgt in Körperbildung und Kopftypus ganz der Auffassung, in der Veronese die Göttin gestaltete¹¹⁰⁵.

Auch in anderen Kompositionen lassen sich - allerdings weniger offene - Anlehnungen an Veronese aufzeigen, die häufig an Sebastiano Riccis Art, mit den Vorbildern umzugehen, erinnern. So entwarf Vleughels insbesondere die Hintergrundsarchitekturen für seine Historiengemälde häufig nach Motiven Veroneses¹¹⁰⁶, orientierte sich in der Komposition größerer Gruppen an dem venezianischen Meister und übernahm immer wieder einzelne Personentypen und Haltungsmotive von ihm¹¹⁰⁷.

Gerade an den Arbeiten, die der Maler zwischen 1716 und 1720 (d.h. in der Zeit seines

¹¹⁰²Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 141. Eine zeitliche Einordnung ist bislang nicht möglich, da äußere Anhaltspunkte für eine Datierung fehlen und in Vleughels’ *œuvre* keine so ausgeprägte stilistische Weiterentwicklung zu beobachten ist, daß danach eine zeitliche Zuordnung versucht werden könnte. (Vgl. Hercenberg 1975, S. 22-24 und 61).

¹¹⁰³Um 1565-70; Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 171. Vleughels dürfte diese Komposition mit Sicherheit während seine Venedig-Aufenthaltes gesehen haben, auch ist die Existenz einer heute nicht mehr nachweisbaren Kopie in einer französischen Sammlung nicht auszuschließen, denn die Komposition wurde bereits seit dem 16. Jahrhundert von französischen und italienischen Kunsttheoretikern besonders geschätzt. (Quellen bei Pignatti/Pedrocco 1995, S. 268-269). Schließlich konnte Vleughels das Bild auch durch einen 1728 von Hamlet Winstanley (1698-1756) veröffentlichten Stich kennenlernen, der die wohl autographe Zweitfassung in Antwerpen wiedergibt. (Rubens-Haus, Leihgabe Slg. Dulière Brüssel; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 172; vgl. zum Stich Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 102).

¹¹⁰⁴Um 1576-78 (U.U. von Giambattista Zelotti); Pignatti 1976, Kat.-Nr. 11). Auch dieses Fresko dürfte Vleughels bei seiner Reise durch Oberitalien gesehen haben.

¹¹⁰⁵Vgl. z.B. Abb. 27 und 28.

¹¹⁰⁶Hercenberg 1975, S. 6.

¹¹⁰⁷Dies ist etwa bei dem wohl 1707 in Italien entstandenen Gemälde *“Le Repas chez le mauvais riche”* (Moskau, Museum Schloß Pavlosk; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 28) zu erkennen. Hier wurde der Typus einiger Frauenfiguren von Veronese abgeleitet, wie auch der vor dem Tisch hockende, Wein eingießende Diener, der aus Veroneses *“Nozze di Cana”* (1562; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149) übernommen wurde. Vleughels kann das Veronese-Bild während seines Venedig-Aufenthaltes im Original im Konvent von San Giorgio Maggiore gesehen haben, es befanden sich aber auch verschiedene Kopien nach dieser Komposition in Frankreich - so z.B. eine lavierte Federzeichnung von Federico Zuccaro in der Sammlung Crozat (Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. H. 1522/1863; Prierer 1997, S. 165, Kat.-Nr. A I, 1), eine Gouache-Kopie von Pierre-Paul Sevin in den königlichen Sammlungen (New York, Sammlung Reich; Prierer 1997, S. 165, Kat.-Nr. A I, 4) und eine Kopie in Öl von Claude Charles im Besitz des Herzogs von Lothringen (Nancy, Église des Cordeliers, Musée Historique Lorrain; Prierer 1997, S. 165, Kat.-Nr. A I, 5). Schließlich existierten im frühen 18. Jahrhundert auch eine Reihe von Stichen nach Veroneses Gemälde, wie der Druck von Giovanni Battista Vanni aus dem Jahr 1637; der in Mariettes handschriftlichen Aufzeichnungen erwähnt wird und also in Frankreich bekannt war. (Vgl. Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 22). Auch in späteren Arbeiten verwendete Vleughels’ wiederholt Figuren, die aus Werken Veroneses entlehnt wurden, wie die Figur Alexanders des Großen in seinem Bild *“L’Amitié généreuse”* aus dem Jahr 1716. (Überliefert nur im Stich von Louis Surugue; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 45, dort Nachweis der verschiedenen Vorbilder dieser Darstellung).

besonders engen Kontaktes zum Zirkel um Pierre Crozat) schuf¹¹⁰⁸, ist deutlich ablesbar, wie bereitwillig Vleughels Elemente aus den Werken anderer Künstler aufnahm. Dabei machte er nicht nur Anleihen bei Meistern der Vergangenheit, sondern auch bei seinen Zeitgenossen - insbesondere bei Antoine Watteau, mit dem er zeitweilig eine Wohnung teilte¹¹⁰⁹. Unter dem Aspekt der gemeinsamen Rezeption von Werken Veroneses durch Vleughels und Watteau ist vor allem das Bild *“Telémaque dans l’isle de Calypso”* (Abb. 87) interessant¹¹¹⁰. Denn hier greift Vleughels in der Haltung der in der Mitte der Komposition sitzenden Nymphe Eucharis die Pose der Göttin Juno aus seinem Gemälde von etwa 1716 auf (Abb. 88)¹¹¹¹, die ihrerseits wiederum von einer Allegorie Veroneses abgeleitet worden war (Abb. 89)¹¹¹². Zugleich weist die Figur in ihrer Haltung und Physiognomie aber auch eine so große Ähnlichkeit zu einer Nymphe auf Watteaus *Portrait Antoine de La Roques*¹¹¹³ auf, daß Hercenberg wohl zu Recht annimmt, hier sei ein Motiv von Veronese über Vleughels zu Watteau “gewandert”¹¹¹⁴.

Die Verwendung dieser Figur bei Vleughels und bei Watteau ist charakteristisch für die spezielle Art des Umgangs mit den *grands maîtres* in den Jahren nach dem Tod Charles de La Fosses. Denn sie offenbart in der Bereitschaft zur direkten Übernahme und zum offenen Spiel mit Vorbildern aller Art eine typische Grundhaltung der französischen Maler im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Zugleich belegt sie einmal mehr die intensive künstlerische

¹¹⁰⁸Daß Vleughels über Jahre hinweg eine enge Beziehung zu Pierre Crozat und seinem Kreis besaß, bezeugen mehrere Briefe des Sammlers. So erwähnt Crozat in einem Schreiben 29.9.1719, daß sich der Maler in der *rue de Richelieu* aufhielt (Biblioteca Laurenziana, Fonds Ashburnham 1781², t. IV; s. Stuffmann 1968, S. 23 und Anm. 47), und nennt ihn noch 1724 *“un tres digne homme bon peintre et Supérieur en tout a m. Bertin”* (Brief vom 27.3.1724; Archives de l’Ambassade de France près le Saint-Siège, Rom, 5 b; zitiert nach Hercenberg 1975, S. 43). Angesichts der Freundschaft zwischen Vleughels’ und Watteau und des engen Kontaktes zwischen ihm und Rosalba Carriera ist auch mit Sicherheit anzunehmen, daß Vleughels zwischen 1716 und 1724 wiederholt an den Konzerten und wöchentlichen *Soiréen* im Haus Crozats teilnahm.

¹¹⁰⁹Wie groß Watteaus Einfluß auf Vleughels war, zeigt sich besonders gut an den Veränderungen in Vleughels’ Zeichenstil, der ab etwa 1717 eleganter und leichter, aber auch - ganz in der Art Watteaus - vorübergehend graphischer wird (vgl. z.B. Vleughels Studie einer sitzenden Frau von etwa 1722; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 318). (Vgl. zur Frage der gemeinsamen Wohnung von Vleughels und Watteau zwischen 1716 und 1719 Jean de Jullienne in seinem Vorwort zu *“Figures de différentes caractères”*, Paris 1726; zitiert bei Champion 1921, S. 50; Hercenberg 1975, S. 36-39; Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 24; zur stilistischen Entwicklung Vleughels’ unter dem Einfluß Watteaus s. Hercenberg 1975, S. 7-8).

¹¹¹⁰1722; Paris, Privatsammlung; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 87. Das Bild wurde zwar erst nach dem Tod Watteaus gemalt, es gehört jedoch noch in die Phase, in der Vleughels deutlich unter dem Einfluß seines jüngeren Freundes stand. Dies zeigt etwa die Brunnenfigur oben links, die eine direkte Übernahme einer Studie Watteaus aus den Jahren um 1717/18 ist (New York, Clare und Eugene Victor Thaw; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 584).

¹¹¹¹*“Juno”* oder *“L’Air”*, nur in einem 1716 entstandenen Stich von Edme Jeurat überliefert (Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 35).

¹¹¹²Vgl. Veroneses *“Industria / Dialettica”* im Palazzo Ducale, Venedig (Sala del Collegio; 1576/77; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 223).

¹¹¹³Um 1715; Privatsammlung Paris; überliefert auch durch einen Stich von Bernard Lépicié aus dem Jahr 1734 (Camesasca/Rosenberg 1982, Nr. 118).

¹¹¹⁴Hercenberg 1975, S. 9. Da Watteau Venedig nie selbst besucht hatte, kann er Veroneses Allegorie der *“Industria”* nur durch eine Kopie von Vleughels oder durch einen Nachstich kennengelernt haben. Ein solcher Reproduktionsstich, angefertigt 1668 von Giacomo Barri (nachgew. 1630-1689) war in Frankreich bekannt, wie die Notizen Mariettes belegen. (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 37, mit Quellen).

Auseinandersetzung mit dem Stil Veroneses, die zwischen 1715 und 1720 einen besonderen Höhepunkt erlebte. Gerade bei Vleughels und Watteau kam es in dieser Zeit zu einer sehr intensiven Beschäftigung mit der Kunst des venezianischen Meisters, die gespeist wurde aus den Treffen und Diskussionen im Haus Crozats sowie aus dem lebendigen Kontakt zu Sebastiano Ricci und die im Werk beider Maler ihre unmittelbaren Niederschlag fand. So lassen sich diese Jahre in bezug auf Watteau und Vleughels wohl als eine Phase der gegenseitigen Beeinflussung beschreiben, - geprägt von einer gewissen künstlerischen Verwandtschaft, deren Ursprung in der Beschäftigung mit der venezianischen Kunst lag.

Auch später blieb Vleughels dem Vorbild Veroneses verpflichtet. Er übernahm Kompositionsprinzipien, einzelne Figuren, Gesichtstypen oder die charakteristischen geschmeidigen Haltungen¹¹¹⁵, formte sie jedoch in der Art des 18. Jahrhunderts um¹¹¹⁶ und schuf elegante und raffinierte Kompositionen, die sich durch ihr gesuchtes und leuchtendes Kolorit auszeichnen¹¹¹⁷.

Es ist charakteristisch für Vleughels' eklektizistisch geprägte Kunstauffassung, daß hier immer wieder offen Elemente unterschiedlichster Herkunft - insbesondere aus der flämischen und der venezianischen Malerei - miteinander verbunden werden. Die Tatsache, daß Vleughels sich eindeutig als Urheber dieser, oft Kopien sehr nahe kommenden Gemälde zu erkennen gab¹¹¹⁸, deutet darauf hin, daß solche Kompositionen nicht im Sinne von Fälschungen angefertigt wurden. Sie vertraten vielmehr einen eigenen Rezeptions-Ansatz, der sich ganz offen auf die großen Vorbilder der Vergangenheit berief, sie bewußt zitierte und interpretierend nachschuf¹¹¹⁹. Einerseits steht Vleughels damit ganz in der Tradition der Kunstauffassung Bon de Boullognes und seiner Generation, andererseits geht sein sehr offenes Zitieren der Vorbilder aber deutlich über die Haltung seiner älteren Zeitgenossen hinaus und ist durchaus demjenigen Sebastiano Riccis vergleichbar, ohne daß es dem französischen Maler gelingt, auf der Grundlage der Kunst

¹¹¹⁵Dies gilt vor allem für figurenreiche Historien-Darstellungen, wie *“La Circonsion”* (1726; Paris, Privatbesitz; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 121; **Abb. 90**) und insbesondere für Fest- und Tafelszenen, wie *“Hérodiade et la tête de Saint-Jean-Baptiste”* (1730; Angers, Musée des Beaux-Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 119; **Abb. 91**).

¹¹¹⁶Wie Vleughels die von Veronese übernommenen Elemente umformte, ist z.B. bei seiner *“Adoration des rois”* sehr gut erkennbar (um 1717; Chapel Hill, N.C., William Hayes Ackland Memorial Art Center; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 53; **Abb. 92**). Hier wurden die Hintergrundsarchitektur und einzelne Figuren zwar eindeutig von Veronese abgeleitet, fast alle Posen (etwa der Madonna oder des knienden Königs im Vordergrund) sind jedoch wesentlich weicher und fließender als bei Veronese gebildet, so daß diese Darstellung glatter und gefälliger - fast ein wenig süßlich - wirkt.

¹¹¹⁷Rosenberg 1973, S. 144; Hercenberg 1975, S. 7, 29 et passim. Daß auch bei der Entwicklung dieser Art der Farbgestaltung Veroneses Einfluß dominierend war, zeigt etwa das virbrierende Kolorit der 1735 entstandenen *“Anbetung der Könige”* (Caen, Musée des Beaux-Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 130; **Abb. 81**).

¹¹¹⁸Vgl. etwa den Stich von Gilles Petit nach Vleughels Darstellung von *“Mars und Venus”*, auf dem Vleughels explizit als Maler der Vorlage genannt wird (Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 141; **Abb. 86**).

¹¹¹⁹Bezeichnenderweise merkt Mariette zur Malerei Vleughels' lakonisch an: *“Il ne faisait aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux.”* (Mariette 1966, t. 6, S. 90). Da Vleughels auch mit anderen Vorbildern aus der Vergangenheit in derselben Weise umging wie mit Veronese, - etwa in seiner Darstellung Abigails vor David (St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 58) oder in *“Le Faux-Pas”* (Aufenthaltort unbekannt; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 139), die beide Motive von Peter Paul Rubens verarbeiten, - enthüllt sich hier offenbar kein auf Veronese beschränktes Phänomen, sondern ein grundlegender künstlerischer Ansatz.

der *grands maîtres* wirklich zur Ausbildung eines neuen Stils zu gelangen.

Für die Entwicklung der französischen Malerei erlangte Vleughels' Kunstauffassung vor allem durch seine einflußreiche Stellung als Lehrer und Direktor der *Académie de France à Rome* eine weitergehende Bedeutung. Besonders durch sein für die französische Kunst neuartiges Verhältnis zum Umgang mit Bildzitat und Kopie, übte er einen deutlichen Einfluß auf die jüngeren Künstler aus. Für die Veronese-Rezeption der Maler aus der Generation Bouchers und Natoire's aus, die einen Teil ihrer Ausbildung in Rom unter seinem Direktorat erhielten, war, abgesehen von der Tatsache, daß sie in Rom Kopien nach Gemälden Veroneses für die *Académie Royale* und die königlichen Sammlungen anfertigten¹¹²⁰, sicherlich auch Vleughels' persönlicher Umgang mit der Kunst Paolo Veroneses prägend. Vleughels' Schüler sollten jedoch einen deutlich weiteren Schritt auf dem Weg zur echten Verinnerlichung der Vorbilder und zur Ausbildung einer wirklich neuartigen Malerei gehen und damit Phase des italienisierenden Mischstils in der französischen Malerei endgültig beenden.

3. Ein eigener Weg: Jean-Antoine Watteau

Die besonderen Umstände der Biographie Antoine Watteaus (1684-1721), dessen Ausbildung und künstlerischer Werdegang von den Vorgaben der *Académie Royale* abwichen¹¹²¹ und dem es nie gelang, als Stipendiat der Krone einen längeren Aufenthalt in Rom zu verbringen, fanden auch in Watteaus Verhältnis zu den großen Künstlern der Vergangenheit ihren Niederschlag. Denn in der Verarbeitung fremder Vorbilder unterscheidet sich Watteau deutlich von den bisher behandelten französischen Malern mit einer traditionellen Akademie-Ausbildung, und seine Rezeption der *grands maîtres* erweist sich als ebenso ungewöhnlich wie signifikant für seinen sehr persönlichen und eigenständigen Ansatz in der Malerei.

Während Watteau in den ersten Jahren, die er in Paris verbrachte, kaum in Kontakt zu Schöpfungen der italienischen Kunst gekommen war¹¹²², entwickelte er anscheinend seit seinem Kontakt zu den Mitgliedern der *Académie Royale* ein neues Interesse an der italienischen, insbesondere der venezianischen Malerei. Seine wichtigsten Anregungen erhielt der junge Maler zu diesem Zeitpunkt durch Charles de La Fosse¹¹²³, der maßgeblichen Einfluß bei der Aufnahme Watteaus in die Akademie hatte, sowie durch Antoine Coypel, der ihn (gemeinsam mit

¹¹²⁰Überliefert sind solche Kopien von Charles-Joseph Natoire, Etienne Jeurat und Carle van Loo. (Vgl. Hercenberg 1975, S. 6).

¹¹²¹Zu Watteaus anscheinend nur sporadischer Ausbildung an der *Académie* und zu seiner Aufnahme in die Vereinigung, bei der alle traditionellen Formalitäten übergangen wurden, vgl. zusammenfassend Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 18-21 und Crow 1985, S. 134-135.

¹¹²²Watteau kopierte in dieser Zeit vor allem holländische Genre-Bilder und war, wie Jean de Jullienne berichtet, vor allem an Peter Paul Rubens' Medici-Zyklus (1622-25; Paris, Musée du Louvre; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 730-754) interessiert, zu dem er während seiner Zusammenarbeit mit Claude Audran im *Palais du Luxembourg* Zugang hatte. (Jullienne 1726, s. Champion 1921, S. 60; vgl. auch Morgan Grasselli/Rosenber 1985, S. 20).

¹¹²³Wie verschiedene Quellen überliefern, interessierte sich La Fosse seit 1712 sehr für Watteau und förderte ihn. (Mariette 1966, t. 6, S. 130; vgl. zu La Fosse und Watteau auch Cuzin 1981, S. 21; Parmantier 1985, S. 40).

Barrois¹¹²⁴) bei der Anfertigung seines Aufnahmestückes beaufsichtigen sollte¹¹²⁵. Besonders Charles de La Fosse sollte einen entscheidenden Einfluß auf die künstlerische Entwicklung Watteaus ausüben. So ist es wahrscheinlich, daß Watteau von La Fosse zum Zeichnen in der *trois-crayons*-Technik angeregt wurde¹¹²⁶, und auch im malerischen *œuvre* Watteaus sind in den Jahren 1713 bis 1715/16 enge Verbindungen zum Stil La Fosses zu beobachten¹¹²⁷.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war Charles de La Fosse auch derjenige, der Watteau um 1712 in den Kreis um Pierre Crozat einführte, in dem er selbst zu diesem Zeitpunkt die maßgebliche künstlerische Rolle spielte, und der damit das persönliche und kulturelle Umfeld des jungen Malers grundlegend veränderte. Denn der Kontakt zu Crozat eröffnete für Watteau in einem ganz neuen Ausmaß die Möglichkeit zum Studium der Werke alter Meister und zeitgenössischer Künstler. Wenn auch einige Zeichnungen Watteaus darauf hindeuten, daß er - zumindest zeitweilig - auch Zugang zu den Sammlungen der französischen Könige¹¹²⁸ und des *duc d'Orléans* hatte¹¹²⁹, so kann doch mit weitgehender Sicherheit davon ausgegangen werden, daß die Sammlungen Pierre Crozats für Watteau der eigentliche Ort seiner Studien waren, zumal in der Zeit, in der er dauerhaft im *palais* des Bankiers lebte¹¹³⁰. Dort arbeitete er unter einem

¹¹²⁴D.i. vermutlich François Barois (1656-1726).

¹¹²⁵*Procès verbaux* der *Académie Royale* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts), 4. Register, zum 30.7.1712; vgl. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 22).

¹¹²⁶Watteaus früheste *trois-crayons*-Zeichnungen werden von der jüngeren Forschung in die Jahre 1712-14, d.h. unmittelbar nach seiner Bekanntschaft mit La Fosse datiert (Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 84; Bjurström 1987, S. 98; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 182 und 223). Wie eng die Beziehungen im zeichnerischen Werk zwischen Watteau und La Fosse waren, kann exemplarisch durch die beiden Zeichnungen eines Schwarzen mit Turban im British Museum London (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 206 und R 207; **Abb. 64**) verdeutlicht werden, die in der Literatur nacheinander Watteau und La Fosse zugeschrieben wurden. (Vgl. die Übersicht über die verschiedenen Zuschreibungen bei Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 206, 207).

¹¹²⁷So wurden insbesondere Watteaus Allegorien der vier Jahreszeiten für Pierre Crozat aus den Jahren um 1715 (Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 A-D; **Abb. 41-43**) stark von La Fosse beeinflusst (Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 84; Bjurström 1987, S. 98).

¹¹²⁸Darauf deutet z.B. die Kopie einer Figur nach Veronese hin (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 359), die nach einer "Auffindung des Moses-Knaben" in den königlichen Sammlungen entstand (Dijon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63).

¹¹²⁹So wurde die Hauptfigur in Watteaus Gemälde "*La Villageoise*" (um 1715 ?; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 27) aus einer Darstellung der "Auffindung des Moses-Knaben" von Veronese übernommen wurde, die sich ehemals in der Sammlung des *duc d'Orléans* befand (Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.-Nr. 2854; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151; **Abb. 77**; vgl. auch Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 284).

¹¹³⁰Alle Watteau-Biographien des 18. Jahrhunderts berichten übereinstimmend von einem Aufenthalt Watteaus bei Crozat und von dem großen Interesse, mit dem der Maler in dieser Zeit Kopien nach Objekten aus den Sammlungen seines Gastgebers anfertigte. Keiner der Texte macht jedoch genauere Angaben über den genauen Zeitpunkt der Anwesenheit Watteaus im Haus Crozats, so daß es bisher in der Forschung noch immer umstritten geblieben ist, wann, wie oft und wie lange Watteau dort lebte (Parmantier 1985, S. 35). Ein Teil der Autoren nimmt einen ersten Aufenthalt in der Zeit um 1713 an (Parker/Mathey 1957, t. 1, S. 39; Scott 1973/1, S. 14; Eidelberg 1977, S. 73 und Hulton 1980, S. 18), andere vermuten eher 1714/15 (z.B. Bjurström 1979, S. 141), d.h. vor Crozats ausgedehnter Italienreise, als Charles de La Fosse noch lebte. Wenn die Angaben Mariettes im Katalog der Sammlung La Live de Jully (*La Live de Jully* 1764, S. 80) stimmen, hätte Watteau sogar bis 1718 im Haus Crozats gelebt, eine Behauptung, die durch die Eintragungen im *Almanach Royal* gestützt wird. Dort heißt es, daß Watteau Ende 1717 bei Crozat lebte, Ende 1718 jedoch auszog und gemeinsam mit Nicolas Vleughels eine Wohnung im Haus eines Neffen des Malers Lebrun nahm. (*Almanach Royal* aus dem Jahr 1718, S. 252 und 1719, S. 253; zitiert

Dach mit La Fosse, der sich gerade in den Jahren zwischen 1710 und 1716 wieder vermehrt der Kunst Veroneses zuwandte. Die Vermutung liegt daher nahe, daß durch den engen Kontakt zu Crozat und La Fosse auch Watteau das Interesse für die Arbeiten Veroneses entwickelte, das ab etwa 1713/14 in einer Reihe seiner Zeichnungen und Gemälde erkennbar wird¹¹³¹.

Watteaus große Bereitschaft, fremde Anregungen zu rezipieren und in seine eigene Kunst zu integrieren, wird in den zeitgenössischen Quellen immer wieder betont¹¹³². Vor allem Jean de Juliennes biographischer Abriß, dem die Forschung übereinstimmend fast den Wert eines Augenzeugnisses zubilligt, betont die Tatsache, daß Watteau die Werke der *grands maîtres* nicht nur bewunderte, sondern wirklich studierte¹¹³³. Von einer aktiven Betätigung Watteaus als Kopist alter Meister zeugen die erhaltenen insgesamt mehr als 70 Arbeiten der Künstler nach Vorbildern der Vergangenheit¹¹³⁴ sowie die Äußerungen Gersaints, Mariettes, Dézallier d'Argenvilles und des *comte de Caylus*¹¹³⁵.

Daß Watteau ein spezielles Interesse am Studium der venezianischen Malerei hatte, überliefert Edme François Gersaint. Nach seinen Angaben bewarb sich Watteau 1712 vor allem um das Italien-Stipendium der *Académie Royale*, um die Werke venezianischer Künstler zu studieren. Wörtlich heißt es: "*Il eut quelque envie d'aller à Rome pour y étudier d'après les grands maîtres, surtout d'après les Vénitiens, dont il aimoit beaucoup le coloris et la composition.*"¹¹³⁶

bei Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 25).

¹¹³¹Auch nach Watteaus Wegzug aus der *rue de Richelieu* scheint das gute Verhältnis zwischen ihm und Crozat fortbestanden zu haben. (Vgl. die Tagebucheinträge Rosalba Carrieras aus dem Jahr 1720; Florenz, Biblioteca Laurenziana, Fonds Ashburnham, 1721/5; zitiert bei Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 26). So erscheint Watteaus Name auch 1721 in der im "*Nouveau Mercure*" veröffentlichten Liste von Künstlern, die an der Publikation des "*Recueil Crozat*" mitarbeiten sollten. (*Nouveau Mercure* vom Februar 1721, S. 152; zitiert bei Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 26).

¹¹³²Auf Grund des im Falle Watteaus besonders umfangreichen Materials an biographischen Skizzen, von denen allein acht noch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen, ist es - bei aller gebotenen Zurückhaltung gegenüber den in den Texten geäußerten Meinungen - doch in einem für einen Künstler des frühen 18. Jahrhundert ungewöhnlichen Ausmaß möglich, Erkenntnisse über sein Verhältnis zu vorbildhaften Kunstwerken der Vergangenheit zu gewinnen. (Eine Edition aller acht Texte bei Champion 1921).

¹¹³³Vgl. Jean de Jullienne: "*Abrégé de la Vie d'Antoine Watteau*", veröffentlicht als Vorwort zum Stichwerk "*Figures de différents caractères [...]*", Paris 1726 (Champion 1921, S. 47-42, insbes. S. 50).

¹¹³⁴Die ursprünglich wohl in wesentlich größerer Zahl vorhandenen Kopien Watteaus entstanden während seines gesamten Lebens und belegen sein anhaltendes Interesse an den verschiedenen Vertretern der italienischen und flämischen wie auch der französischen Schule. (Rosenberg 1999, S. 53-54).

¹¹³⁵Caylus erwähnt u.a., er habe gemeinsam mit N. Hénin für Watteau Zeichnungen nach alten Meistern hergestellt. Zu Watteaus Studien nach Werken aus der Sammlung Pierre Crozat schreibt Caylus: "[...] *ce qui piqua le plus son gout, ce fut cette belle et nombreuse collection de dessein des plus grands maîtres qui faisoit partie de ces trésors. Il étoit sensible à ceux de Gioacomo Bassan, mais plus encore aux études de Rubens et de Van Dyck. Les belles fabriques, les beaux sites, et le feuillé plein de gout et d'esprit des arbres du Titien et du Campagnol [...]* le charmèrent." (Champion 1921, S. 96-97; vgl. zum Verhältnis zwischen Caylus und Watteau Rubin 1968/69, S. 60-62 und Parmatier 1985, S. 34-35). Caylus' Angaben werden zusätzlich durch Erinnerungen Carl Gustav Tessins gestützt, der 1715 notierte, Watteau sei über eine Studie van Dycks entzückt gewesen und habe sie sich ausgeliehen, um sie mehrere Male zu kopieren. (s. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 23).

¹¹³⁶Gersaint 1744, zitiert nach Champion 1921, S. 60. Die Angaben Gersaints wurden von den Zeitgenossen anscheinend für sehr zuverlässig gehalten. So bezeichnete etwa Mariette den Text als "*une [...] notice [...] très précieuse*" und übernahm die zitierte Passage in seine Notizen. (Mariette 1966, t. 6, S. 123).

3.1. Watteaus Zitate einzelner Motive Paolo Veroneses

3.1.1. Die Zeichnungen nach Veronese

Während im Werk anderer Künstler des frühen 18. Jahrhunderts die Zahl der erhaltenen direkten Kopien nach Veronese zumeist sehr klein ist, hat sich von der Hand Watteaus eine relativ große Gruppe an Studien erhalten, die seine Beschäftigung mit dem Werk des venezianischen Meisters belegen¹¹³⁷. Diese besondere Situation dürfte einerseits ihren Grund in der schon im 18. Jahrhundert großen Wertschätzung der Zeichnungen Watteaus haben¹¹³⁸, andererseits dürfte sie aber auch in der Tatsache begründet sein, daß sich der Künstler besonders intensiv und offen mit der Kunst Veroneses beschäftigte und diese zugleich in ganz ungewöhnlicher Weise rezipierte.

Insgesamt lassen sich bei sechzehn der noch erhaltenen Zeichnungen Watteaus unmittelbare Übernahmen aus Werken Veroneses ausmachen¹¹³⁹. Damit entspricht die Zahl der Kopien nach Veronese in etwa derjenigen, die Watteau nach Werken von Peter Paul Rubens schuf¹¹⁴⁰, und übertrifft bei weitem die Menge der Zeichnungen nach Campagnola¹¹⁴¹, Tizian¹¹⁴² oder van Dyck¹¹⁴³. Die meisten Blätter nach Veronese zeigen Übernahmen aus Gemälden des venezianischen Meisters, jedoch scheint sich Watteau auch mit Veroneses Zeichnungen beschäftigt zu haben, was ganz der generellen Hochschätzung dieser Arbeiten durch die Kunsttheoretiker in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entsprechen würde. Darauf weist zum einen das bereits erwähnte Gemälde "*L'Amour désarmé*" (Abb. 45)¹¹⁴⁴ hin, das nach einer Zeichnung des Veronese-Kreises entworfen wurde. Zudem es hat sich in Pariser Privatbesitz eine Rötelstudie Watteaus mit der Figur einer knienden Madonna am Fuß einer

¹¹³⁷Da sich die Zeichnungen Watteaus, die nach Vorbildern Veroneses entstanden sind, stilistisch z.T. deutlich vom übrigen zeichnerischen Werk des Malers unterscheiden, bereitet ihre Beurteilung, insbesondere was Eigenhändigkeit und Datierung anlangt, immer wieder Schwierigkeiten. (Vgl. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 214). Da zudem viele der Kopien nach Veronese in der Literatur bisher nur selten besprochen wurden, stützen sich die im folgenden gemachten Datierungsvorschläge auf den 1996 von Rosenberg/Prat erstellten Katalog der Zeichnungen Watteaus, dessen Angaben in der neueren Literatur trotz einiger inzwischen erfolgter Korrekturen weitgehend akzeptiert werden.

¹¹³⁸Vgl. zum bereits sehr früh einsetzenden Interesse der Sammler an Zeichnungen Watteaus ausführlich Bailey 1999.

¹¹³⁹Eine Auswertung des Werkkataloges von Rosenberg und Prat zeigte, daß 11 erhaltene Zeichnungen mit Sicherheit nach Gemälden Veroneses bzw. seiner Werkstatt entstanden sind (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 250, 251, 354, 356, 358, 359, 379, 418-420, 422). Zwei weitere Kopien nach Veronese, die sich ehemals in der Sammlung Philippe de Chennevières befanden, sind heute verschollen. (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. M 18 und M 33.). Unter den bei Rosenberg/Prat aufgeführten Studien lassen sich darüber hinaus weitere fünf bis sechs mit großer Wahrscheinlichkeit auf Vorbilder des Veronese-Kreises zurückführen, ohne daß bisher in diesen Fällen der einzelne Nachweis des kopierten Originals geglückt ist.

¹¹⁴⁰Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 175, 240-246, 349, 350, 352, 359, 362, 363, 426.

¹¹⁴¹Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 252, 254-257, 341-345, 430, 431, 433.

¹¹⁴²Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 355, 432, 434.

¹¹⁴³Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 348, 427, 664.

¹¹⁴⁴Um 1713/15; Chantilly, Musée Condé; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 124.

Säule erhalten¹¹⁴⁵, die nach einer früher Veronese zugeschriebenen Federzeichnung in Wien entstanden ist¹¹⁴⁶.

Die Beschäftigung Watteaus mit der Kunst Veroneses setzt, soweit dies aus den erhaltenen Zeichnungen abgelesen werden kann, etwa um 1714 ein¹¹⁴⁷, d.h. etwas später als die Auseinandersetzung mit Peter Paul Rubens. Ihr Höhepunkt scheint (nach der Anzahl der erhaltenen Zeichnungen) in den Jahren 1715 und 1716 gelegen zu haben¹¹⁴⁸, späte Einflüsse finden sich aber auch noch in Studien der Jahre 1717 und 1718¹¹⁴⁹.

Unter Watteaus Zeichnungen nach Veronese findet sich - anders als etwa im Falle seines Freundes Nicolas Vleughels' - kein Beispiel für die vollständige Kopie eines Gemäldes¹¹⁵⁰. Vielmehr ging Watteau bei der Beschäftigung mit den Arbeiten alter Meister stets selektierend vor und interessierte sich nur für ausgewählte einzelne Aspekte in den Arbeiten eines Malers¹¹⁵¹. Im Falle Veroneses faszinierten ihn offenbar vor allem die ausdrucksvollen Köpfe und eleganten Gesten¹¹⁵² des Venezianers sowie die besondere Art der Verteilung von Licht und Schatten auf den Figuren.

Mehrere Studien, die nach einer Kopie der heute im Louvre befindlichen "*Nozze di Cana*"

¹¹⁴⁵Um 1713; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 251.

¹¹⁴⁶Wien, Albertina, Inv.-Nr. 1624. Diese Studie von der Hand eines anonymen, vielleicht niederländischen Meisters, befand sich im 18. Jahrhundert vermutlich in der Sammlung Crozat. (Birke/Kertész 1992-1997, Bd 2, S. 862).

¹¹⁴⁷Mit der einer Zeichnung nach zwei Figuren aus Veroneses "*Nozze di Cana*" (Oxford, Asmolean Museum; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 250 (nach Morgan Grasselli erst 1716 entstanden, vgl. Morgan Grasselli 1987/2, S. 246, Kat.-Nr. 167).

¹¹⁴⁸Aus diesen Jahren datieren Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 418-422.

¹¹⁴⁹Vgl. Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 587 und 608.

¹¹⁵⁰Die Authentizität der beiden großformatigen Kopien nach Veroneses "*Morte di Procri*" in Straßburg (Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 312) und seiner "*Disputa di Gesù coi dottori*" (Madrid, Museo del Prado; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 87), die Parker und Mathey in ihrem Katalog der Zeichnungen Watteaus aufführen, wird von Rosenberg und Prat wegen der großen stilistischen Unterschiede zu den übrigen Arbeiten Watteaus abgelehnt. Sie finden daher im folgenden keine Berücksichtigung. (Vgl. zu den beiden Studien Parker/Mathey 1957, Kat.-Nr. 336, 350; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 272, R 409).

¹¹⁵¹Auch bei Watteaus sonstigen Kopien nach fremden Vorbildern läßt sich dieser Ansatz beobachten. So studierte er z.B. bei Rubens meist isolierte Motive, wie die Darstellung einzelner Köpfe und die dynamische Bewegung der Figuren. Nur bei Landschaftsstudien, die fast ausschließlich nach Vorbildern Campagnolas und Tizians entstanden, übernahm er häufiger die gesamte Komposition. (Vgl. Rosenberg 1999, S. 54).

¹¹⁵²Andreas Prieuer spricht von einem "beherrscht anmutenden Ausdrucksrepertoire der Gestalten Veroneses" (Prieuer 1997, S. 62). Gerade in dieser Grundauffassung finden sich deutliche Berührungspunkte zur Gestik in Watteaus Darstellungen und zur gesamten Grundstimmung seiner Bilder.

(Abb. 93-98)¹¹⁵³ entstanden sind, können dieses Interesse exemplarisch verdeutlichen¹¹⁵⁴. Watteau wählte aus der Gruppe der Festgesellschaft Veroneses vier Personen aus, deren Köpfe und Kopfwendung, Blickrichtung und Schulterhaltung er einzeln kopierte. Bei einem Beispiel (Abb. 98) kombinierte er die Figur einer Frau aus der *“Nozze die Cana”* mit einem Kopf aus einem anderen Veronese-Gemälde, einer *“Auffindung des Moses-Knaben”*, die sich im Besitz der französischen Könige befand (Abb. 99)¹¹⁵⁵. Alle Studien geben die Gestalten Veroneses als Bruststücke wieder, jedoch ergänzte Watteau, wo es nötig war (etwa bei dem Kopf des Mannes, der auf Veroneses Hochzeits-Darstellung an der linken hinteren Tischecke hinter der blonden Dame steht), Schultern und Armansätze. Diese Erweiterung der Vorbilder zeigt, daß Watteaus Hauptanliegen nicht ein bis ins Detail hinein exaktes Kopieren war, sondern daß er vor allem Posen studierte und dabei offenbar in erster Linie an geneigten, gedrehten und halb abgewandten Köpfen interessiert war. Gleichzeitig studierte er das Spiel des Lichtes auf den Gesichtern Veroneses. Denn alle Köpfe, die Watteau zeichnete, sind auf der Originaldarstellung teilweise oder vollständig verschattet, und Watteaus Studien arbeiten den Gegensatz zwischen hellen und dunklen Partien in den Gesichtern akzentuiert heraus.

Watteaus starkes Interesse an Köpfen und Gesichtern unterscheidet seine Studien nach Veronese deutlich von denjenigen seiner Zeitgenossen, deren Aufmerksamkeit sich zumindest bis in die 1730er Jahre vorwiegend auf die Prinzipien der großen Komposition und der Farbgestaltung Veroneses konzentrierte. Jedoch scheint sich auch in der französischen Kunsttheorie die Tendenz zu einem gewandelten Ansatz abzuzeichnen. YyyDenn während sich die Theoretiker der Jahre um 1700 hauptsächlich mit Fragen der Gruppenkomposition und Farbgestaltung bei Veronese auseinandersetzten¹¹⁵⁶, erwähnt Nicolas Cochin diese allgemein anerkannten Qualitäten in der Malerei Veroneses zwaeher marginal und legt das Schwergewicht statt dessen auf die Portraिटdarstellung bei Veronese. Dabei betont er besonders die Wahrheit und Schönheit in der Wiedergabe der Figuren des venezianischen Malers¹¹⁵⁷ und entspricht damit in seiner Auffassung ganz dem Interessenssschwerpunkt Watteaus.

¹¹⁵³1562/63; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149. Das Gemälde befand sich bis 1797 im Refektorium des venezianischen Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore, Pierre Crozat hatte sich jedoch zur Ausstattung des Vestibüls in seinem neu erbauten Haus in der *rue de Richelieu* eine verkleinerte Kopie dieses Bildes anfertigen lassen, die Watteau sicher kannte. (Vgl. Stufmann 1968, S. 80, Kat.-Nr. 180).

¹¹⁵⁴Es handelt sich insgesamt um drei Blätter, die alle in Rötel und schwarzer Kreide ausgeführt sind: a.) Studie eines Mannes und einer Frau, um 1714; Oxford, Ashmolean Museum, (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 250; Abb. 95); b.) Büste eines Mannes, um 1715; ehemals im Besitz Baron Hatvany, London (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 358; Abb. 97); c.) Studie zweier Frauen, um 1715; heutiger Aufenthaltsort unbekannt (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 418; Abb. 98); von dieser Studie ist ein Ölabklatsch mit leichten Varianten in New Yorker Privatbesitz erhalten (Rosenberg/Prat 1996, in Kat.-Nr. 418).

¹¹⁵⁵Arbeit der Veronese-Werkstatt; Dijon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63; Abb. 99). Das Bild befand sich bis 1687 im Besitz der *duchesse de Créquy*, seitdem in den königlichen Sammlungen, wo es 1710 und 1752 in den Inventaren von Bailly und Lépicié aufgeführt ist. Es wurde von Edme Jeurat gestochen und im zweiten Band des *Recueil Crozat* als Tafel Nr. XIV publiziert.

¹¹⁵⁶Vgl. etwa die Ausführungen Roger de Piles’.

¹¹⁵⁷So schreibt Cochin etwa zu einem Gemälde, das sich im Besitz des Prinzen Francaville befand: “[...] *les têtes sont belles, vraies, d’un pinceau agréable, & faites avec une facilité singuliere.*” (Cochin 1758, t. 1, S. 191; Michel vermutet, daß es sich bei dem hier erwähnten Bild um eine Kopie nach Veroneses y...y in Turin gehandelt haben könne; s. Michel 1991, S. 173, Anm. a).

Die Beschäftigung mit den eleganten Posen Veroneses dagegen, das sich in denjenigen Zeichnungen Watteaus äußert, die ganze Figuren kopieren, entspricht ganz dem Ansatz, der schon bei Charles de La Fosse zu finden war und sich auch bei anderen Malern aus Watteaus Umfeld beobachten läßt¹¹⁵⁸. Aus der Gruppe dieser Studien haben sich drei Darstellungen elegant gekleideter Frauen erhalten¹¹⁵⁹, die alle eine kniende Haltung einnehmen, den einen Arm erhoben haben und ihren Kopf leicht zur Seite wenden. Watteau kopierte diese Frauenfiguren wohl vor allem, um sich mit Motiven auseinanderzusetzen, die er für die Entwicklung seiner eigenen Kompositionen benutzen konnte. Denn zwei dieser Blätter zeigen Frauen in Rückansicht, wie sie Watteau immer wieder in seinen *fêtes galantes* verwendete¹¹⁶⁰.

Die Studien Watteaus zeigen, daß sich der Maer jedoch nicht nur mit der Art Veroneses, einzelne Physiognomien und Haltungen wiederzugeben, beschäftigte, sondern sich offenbar auch für die Prinzipien interessierte, nach denen Veronese seine Figuren anordnete und miteinander verband. Dies ist vor allem an den Zeichnungen ablesbar, in denen mehrere Köpfe nach Veronese miteinander kombiniert werden, wie etwa auf dem bereits erwähnten Blatt (**Abb. 98**)¹¹⁶¹ mit der Darstellung des Kopfes einer Hofdame aus Veroneses "Auffindung des Moses-Knaben" und der Halbfigur einer Frau nach Veroneses "*Nozze di Cana*". Dabei experimentierte Watteau in der engen Zusammenstellung der beiden Studien offenbar mit Veroneses Art, Figuren kompositorisch miteinander zu verbinden, ohne sie direkt - etwa durch Blickkontakt - aufeinander zu beziehen.

Die stilistischen Eigentümlichkeiten der bisher erwähnten Zeichnungen deuten nach den Untersuchungen Rosenbergs und Prats darauf hin, daß sie alle etwa um 1715 entstanden sind. In ihrer Art, Figuren der Vorbilder einzeln abzubilden oder zwei bis drei solcher Studien auf einem Blatt miteinander zu kombinieren, entsprechen diese Blätter ganz den Studien, die Watteau in diesen Jahren auch nach den Werken anderer Meister der Vergangenheit, insbesondere nach Peter Paul Rubens, anfertigte. Sie fügen sich somit problemlos in den Kontext der Studien Watteaus ein und dürften einen Reflex des lebendigen Kunstlebens im Kreis Pierre Crozats

¹¹⁵⁸Z.B. bei Nicolas Vleughels.

¹¹⁵⁹Die früheste dieser Zeichnungen entstand um 1713 (Privatsammlung Paris; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 251). Sie zeigt die Figur der knienden Madonna am Fuß einer Säule nach einer anonymen, traditionell Veronese zugeschriebenen Federzeichnung in Wien (Albertina, Inv.-Nr. 1624; Birke/Kertész 1992-1997, Bd 2, S. 862).

¹¹⁶⁰Beide Zeichnungen stammen aus der Zeit um 1715. Eine von ihnen (1995 im Londoner Kunsthandel; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 359, **Abb. 100**) zeigt eine Nebenfigur aus der "Auffindung des Moses-Knaben" in Dijon (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63; nicht bei Pignatti/Pedrocco 1995; **Abb. 99**). Da Watteaus Figur im Verhältnis zu Veroneses Bild seitenrichtig gezeichnet ist und eine in der gesamten Komposition des Gemäldes relativ unbedeutende Person genau wiedergibt, ist anzunehmen, daß diese Studie unmittelbar vor dem Originalgemälde in der königlichen Gemäldesammlung entstanden ist. (Auf einem Reproduktionsstich wäre diese Frauenfigur sich nicht sehr deutlich zu erkennen gewesen.) Die zweite Zeichnung (Privatsammlung Groß-Britannien; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 354; **Abb. 101**) entstand nach einer "*Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina*" Veroneses, die sich heute in San Diego befindet (Timken Art Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 65; **Abb. 102**). Eine französische Provenienz ist für dieses Gemälde erst für das 19. Jahrhundert belegt. Details auf der Zeichnung Watteaus beweisen jedoch, daß es sich schon im 18. Jahrhundert in Frankreich befunden haben muß, denn sie unterscheiden sich eindeutig von dem nach dem Bild angefertigten Reproduktionsstich aus dem 17. Jahrhundert (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 105; **Abb. 103**), entsprechen aber ganz der originalen Darstellung aus der Veronese-Werkstatt. Jedoch veränderte Watteau gegenüber dem Vorbild den Schmuck und die Drapierung des Untergewandtes, wodurch seine Figur noch reicher gekleidet erscheint als die Heilige auf dem Gemälde und sich besonders gut in die elegante Szenerie der eigenen Kompositionen Watteaus einfügen ließe.

¹¹⁶¹S.o., Anm. 35 c.

darstellen. Die Wahl Veroneses als Vorbild ist dabei wohl hauptsächlich durch den Einfluß Charles des La Fosses und seines in dieser Zeit noch einmal intensivierten Interesses an Veronese zu erklären. Jedoch beschäftigte sich Watteau bereits in diesen Studien nicht nur mit den Elementen in der Kunst Veroneses, die auch La Fosse fasziniert hatten (wie den komplizierten und eleganten Posen oder dem Frauenideal des venezianischen Meisters), sondern er entwickelte zusätzlich ein besonderes Interesse für Fragen der Lichtführung und der Komposition in Veroneses Werken.

Ein über das reine Studium des Vorbilds hinausführender Ansatz zeigt sich dagegen in drei Zeichnungen Watteaus, die nicht mehr wenige Einzelmotive Veroneses festhalten, sondern eine große Zahl einzelner Köpfe und Halbfiguren miteinander kombinieren¹¹⁶². Watteau wählte dafür einzelne Figuren aus unterschiedlichen Kompositionen Veroneses, löste sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und übernahm ihre Köpfe und/oder Teile ihrer Körper (im äußersten Fall eine Halbfigur) in seine eigene Darstellung. So erscheinen auf zwei Blättern (**Abb. 104 und 105**)¹¹⁶³ Personen aus einer der Varianten des Veronese-Gemäldes "*Cristo e il centurione*" (**Abb. 106**)¹¹⁶⁴ und daneben die Halbfigur einer Frau mit Kind, weitere Männerköpfe und der Kopf eines Esels, die von einer bisher nicht identifizierten "Anbetung der Könige" oder "Anbetung der Hirten" übernommen worden sein dürften¹¹⁶⁵. Zwar ist auch bei diesen Zeichnungen Watteaus Interesse an der einzelnen Figur offensichtlich, er beschäftigte sich hier aber auch mit Veroneses Art, Personen in Gruppen und Reihen anzuordnen, und entwickelt daraus eine eigene Art der Komposition. Sehr deutlich wird dies etwa bei der Kombination der drei Köpfe bzw. Teilfiguren nach Veroneses "Christus und der Zenturio" in der oberen Reihe auf der New Yorker Zeichnung (**Abb. 105**). In ihrer Zusammenstellung übernimmt Watteau zunächst Veroneses Vorbild ganz getreu, geht dann jedoch über die reine Kopie hinaus, wenn er den Kopf des knienden Zenturio aus Veroneses Komposition (**Abb. 106**) auf seiner Studie mit den drei anderen Gesichtern in eine Reihe bringt. Denn er kann so eine neue Beziehung herstellen: dieser Kopf wird mit demjenigen eines Mannes verbunden, der bei Veronese am rechten äußeren Bildrand erscheint und den Blick vom Hauptgeschehen weglenkt. Damit wird aus der ursprünglich auf ein Haupt-Aktionszentrum hin orientierten Komposition Veroneses in der Zeichnung eine Kombination aufeinander bezogener und doch in gewisser Weise unbeteiligt nebeneinandergestellter Einzelstudien, wie sie auch für Watteaus Studien

¹¹⁶²Die drei Blätter hatten alle annähernd das gleiche Format und wurden in Röteln ausgeführt. Zwei von ihnen sind im Original in Paris (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 420; **Abb. 104**) und New York (Pierpont Morgan Library; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 419; **Abb. 105**) erhalten geblieben, von der dritten existiert nur noch der Ölabklatsch (Orléans, Musée des Beaux-Arts; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 356).

¹¹⁶³Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 419 (**Abb. 105**) und 420 (**Abb. 104**).

¹¹⁶⁴Um 1579-80; Werkstattfassung des Gemäldes in Madrid (Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33). Da anscheinend kein Reproduktionsstich nach dieser Variante existiert, belegt auch für dieses Gemälde die Zeichnung Watteaus eine französische Provenienz. Die Frage nach dem Besitzer im 18. Jahrhundert stellt jedoch ein bisher ungelöstes Problem dar, denn keine der entsprechenden Quellen erwähnt das Bild in einer französischen Sammlung. Erst 1772 wird es im Auktionskatalog der Sammlung Lauraguais aufgeführt. Eliot Rowlands schlug daher neuerdings vor, das Gemälde könne um 1715 im Besitz eines Händlers gewesen sein, bei dem es Watteau in Paris studieren konnte. (Rowlands 1996, S. 206).

¹¹⁶⁵Auch auf dem dritten Blatt (Rosenberg/Pratt 1996, Kat.-Nr. 356) werden verschiedene Köpfe zusammengestellt, deren Vorbild jedoch bislang nicht ermittelt werden konnte. Auch in diesem Falle wäre es möglich, daß Watteau Köpfe nach verschiedenen Bildern Veroneses kombinierte, oder er könnte eine besonder vielfigurige "Darstellung Christi im Tempel" kopiert haben. (Vgl. Rosenberg/Prat 1996, t. 1, S. 572).

nach der Natur charakteristisch ist.

Der Stil der drei vielfigurigen Zeichnungen nach Veronese unterscheidet sich auffallend von Watteaus sonstiger, eher linearer Art und zeigt ein großes Interesse an der Plastizität der Figuren sowie an der Verteilung von Licht und Schatten auf den Gestalten¹¹⁶⁶. So werden auf den Gesichtern verschiedene Grade der Verschattung fein differenzierend herausgearbeitet, und Watteau folgt - wie ein Vergleich mit den Köpfen auf Veroneses Original-Gemälde zeigt¹¹⁶⁷ - dabei genau den Schattierungen und der Modellierung in den Gesichtern seiner Vorlage. Diese Art der malerischen Behandlung einer Zeichnung, die sich im Werk Watteaus fast ausschließlich bei seinen Kopien nach Veronese findet, könnte sich vielleicht durch den besonders intensiven künstlerischen Austausch zwischen den Künstlern des Kreises um Pierre Crozat erklären lassen. Denn auch Charles de La Fosse interessierte sich in seinen Rötelzeichnungen besonders für die Wirkungen von Licht und Schatten¹¹⁶⁸, und sowohl er, als auch Nicolas Vleughels bevorzugten für Studien in Rötel und Pastell eine weich modellierende, malerische Behandlung der Oberflächen, die Watteau bei seiner eigenen Beschäftigung mit dem von beiden Malern bevorzugten Vorbild Paolo Veronese stilistisch beeinflußt haben könnte.

Ein grundlegender Unterschied zwischen Watteaus Zeichnungen und denen der mit ihm befreundeten Künstler liegt jedoch in der Wahl einzelner Köpfe als Motiv für Studien und in der freien Anordnung dieser Gesichter zu selbständigen Kompositionen¹¹⁶⁹. Zwar bestehen dabei in gewisser Weise durchaus Parallelen zu Sebastiano Riccis und Nicolas Vleughels' Art, einzelne Figuren Veroneses aus einem größeren Zusammenhang zu lösen und diese in eine eigene neue Komposition zu übernehmen. Die Aneinanderreihung einer größeren Zahl solcher Übernahmen in einer einzigen eigenen Komposition, wie sie auf Watteaus Zeichnungen zu sehen ist, ist aber grundsätzlich neuartig, und sie stellt auch im erhaltenen zeichnerischen *œuvre* Watteaus eine Besonderheit dar, die sich nur bei seinen Kompositionen nach Veronese findet. Die erhaltenen Zeichnungen nach anderen Künstlern, etwa nach Peter Paul Rubens, kombinieren jeweils nur wenige Kopfstudien, nie eine solch große Gruppe von Figuren und Gesichtern¹¹⁷⁰. So sind die Blätter nach Veronese nicht eigentlich der Gattung echter Studien zuzuordnen, sondern vielmehr als selbständig konzipierte Kunstwerke, die Veronese zitieren, zu verstehen.

¹¹⁶⁶Vgl. dazu u.a. Morgan Grasselli in Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 214 und Wintermute 1999, S. 128.

¹¹⁶⁷Z.B. bei den drei Männern, die Watteau nach der Gruppe am rechten Bildrand des Gemäldes "*Cristo e il centurione*" (Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33; **Abb. 106**) kopierte.

¹¹⁶⁸Vgl. beispielsweise seine Zeichnung dreier jugendlicher Genien in *trois-crayons*-Technik (um 1704; Dijon, Musée des Beaux-Arts; **Abb. 61**).

¹¹⁶⁹Rosenberg spricht in Zusammenhang mit Watteaus Kopien von einer unbeschwerten und freien Transformation der Vorbilder, die zu neuen selbständigen Kunstwerken umgestaltet werden. (Rosenberg 1999, S. 55).

¹¹⁷⁰Vgl. etwa Watteaus Zeichnung nach Einzelmotiven aus Rubens' Medici-Zyklus (Privatsammlung New York; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 349; PM Nr. 266), die zwar auch verschiedene Figuren und Köpfe zeigt, diese aber als wirkliche Studien relativ willkürlich nebeneinandersetzt und nicht den Eindruck einer durchdachten Gesamtkomposition erweckt.

3.1.2. Übernahme einzelner Figuren Veroneses in Gemälden Watteaus

Ebenso offen wie in den Zeichnungen verwendet Watteau auch in zwei seiner Gemälde Zitate nach Veronese: in dem wohl zwischen 1712/13 und 1715 entstandenen Bild *“L’Amour désarmé”* (Abb. 45)¹¹⁷¹, das ein traditionelles mythologisches Thema zeigt, und in *“Les Plaisirs du bal”* (Abb. 107 und 108)¹¹⁷², einer Komposition im modernen Genre der *“fêtes galantes”*.

“L’Amour désarmé” ist im Grenzbereich zwischen Kopie und freier Umsetzung eines Vorbildes angesiedelt, denn Watteau übernahm hier bis auf wenige Abweichungen vollständig die Komposition einer lavierten Federzeichnung aus der Veronese-Werkstatt, die sich im Besitz Pierre Crozats befand (Abb. 45)¹¹⁷³. Der Vergleich zwischen Watteaus Gemälde und der venezianischen Vorlage läßt erkennen, daß Watteau wie bei seinen Zeichnungen auch hier zunächst am Bewegungsmotiv der beiden Figuren und ihrer Zuordnung zueinander interessiert war. Denn er übernahm beide Elemente aus der Zeichnung in sein Gemälde, reduzierte jedoch die diagonalen Linien in der Pose der Protagonisten zugunsten einer stärkeren Betonung der Vertikalen, wodurch die Gruppe an Dynamik verliert und wie im Schwebезustand gefangen wirkt. Auch bei den Proportionen des Frauenaktes wich Watteau von seinem Vorbild ab: er gestaltete die Göttin wesentlich zierlicher und leichter als die venezianische Zeichnung - mit gestreckten Gliedern und einem relativ kleinen Kopf, d.h. in einer Art, die den Frauenfiguren auf anderen seiner Gemälde entspricht¹¹⁷⁴ und damit der offensichtlich von ihm bevorzugten Auffassung folgt. Die beiden auffälligsten Unterschiede zwischen dem Bild Watteaus und der Zeichnung aus dem Veronese-Kreis bestehen in der Gestaltung des Hintergrundes, für den Watteau statt eines Interieurs die freie Natur wählte, sowie im Format. Denn während die Federzeichnung ein annähernd quadratisches Bildfeld zeigt, in dem die Personen nach links aus der Mittelachse herausgeschoben sind, bevorzugte Watteau eine hochovale Form und rückt die Figurengruppe in die Mitte der Leinwand. Dadurch gewann er eine größere Harmonie und Leichtigkeit in der Gesamtkomposition und griff damit die gleiche Tendenz auf, die bereits durch die leichte Verschiebung der Körperachsen der Figuren und den so entstandenen Eindruck ihrer Schwerelosigkeit angelegt worden war. Diese Verwandlung des Vorbildes kann wohl als ein bewußter Versuch gedeutet werden, die auf eine Bewegungsrichtung hin orientierte Komposition des 16. Jahrhunderts in eine neue künstlerische Sprache zu übersetzen, die weniger dramatisch wirkt und in ihren frei bewegten Achsen der leichten Ornamentik des 18. Jahrhunderts entspricht.¹¹⁷⁵

¹¹⁷¹Um 1712-15; Chantilly, Musée Condé; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 124.

¹¹⁷²Um 1716/17-19; London-Dulwich, Dulwich Picture Gallery; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164.

¹¹⁷³Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 209.

¹¹⁷⁴Beispiele für diesen schlankeren Frauentyp finden sich bei Watteaus etwa gleichzeitig entstandener *“Allegorie des Herbstes”* (um 1715; Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 125) oder noch bei seinem späten *“Urteil des Paris”* (um 1720; Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 210).

¹¹⁷⁵Ob auch die Verwandlung des *boudoir*-artigen Raumes, der den Hintergrund für die Personengruppe auf der Zeichnung bildet, in eine offene Landschaft mit Bäumen oder Sträuchern am rechten Bildrand von Watteau bewußt eingesetzt wurde, um eine neuartige Stimmung der Komposition für sein Gemälde zu entwickeln, ist äußerst schwierig zu beurteilen. Denn es existierte bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ein Gemälde aus der Veronese-Werkstatt, das von der Federzeichnung in der Sammlung Crozat sehr ähnlich gewesen zu sein scheint. Anders als die Studie zeigte es jedoch im Hintergrund eine offene Landschaft und unmittelbar hinter der Göttin einige große

Wie sehr sich Watteaus Form der künstlerischen Rezeption seiner Vorbilder von der Art seiner Zeitgenossen unterschied, zeigt seine Entwicklung in den folgenden Jahren. Denn in *“Les Plaisirs du bal”* (**Abb. 107 und 108**)¹¹⁷⁶, dem zweiten Gemälde, das sich offen auf Veronese bezieht, ist der Grundansatz ein vollständig anderer geworden¹¹⁷⁷. Hier integrierte Watteau in eine Komposition in der Art seiner *“fêtes galantes”* direkte Zitate nach Werken verschiedener älterer Meister. So wurde der kleine Page, der ungefähr in der Mitte der Komposition einer Dame auf einem Tablett ein Getränk serviert¹¹⁷⁸, aus Veroneses *“Cristo e il Centurione”* (**Abb. 106**)¹¹⁷⁹ übernommen, nach dem Watteau verschiedene Figurenstudien angefertigt hatte¹¹⁸⁰, und unter den Männern in der Personengruppe rechts finden sich Figuren, die aus Gemälden von

Bäume, erinnerte damit also an den Landschaftshintergrund bei Watteau. Dieses Bild des Veronese-Kreises läßt sich im Jahr 1812 noch im Besitz Lucien Bonapartes nachweisen, seine Provenienz im 18. Jahrhundert ist jedoch bisher nicht geklärt, weshalb es nicht auszuschließen ist, daß sich das Gemälde zu Beginn des Jahrhunderts in einer der Watteau zugänglichen Pariser Sammlungen befand und von ihm studiert werden konnte. In diesem Fall wäre es möglich, daß Watteau auch die Anregung für die Gestaltung des Hintergrundes von Veronese übernahm, und sein Bild würde damit in noch weit umfangreicherem Ausmaß den Charakter einer Kopie tragen als bei der bloßen Übernahme der Figuren. Daß aber zumindest die Venus und Amor nicht nach dem Gemälde Veroneses, sondern nach der Zeichnung entstanden sein dürften, belegt eine Bemerkung Mariettes, der das Veronese-Blatt kannte und anmerkte, daß Watteaus Gemälde nach ihr entworfen wurde. (Mariette 1966, t. 1, S. 249).

¹¹⁷⁶Um 1716/17-19; London/Dulwich, Dulwich Picture Gallery; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164. Das Bild gehört zu den bereits im 18. Jahrhundert berühmtesten und am häufigsten kopierten Kompositionen Watteaus. Es wurde schon von Mariette und John Constable bewundert und als eines der schönsten Werke Watteaus bezeichnet. (Mariette 1966, t. 6, S. 108; John Constable: Eine Selbstbiographie [...] Im Engl. zugest. von C.R. Leslie. Berlin 1911, S. 138).

¹¹⁷⁷Wenn auch in der Forschung die Meinungen über die genaue Datierung dieses Gemäldes auseinandergehen, so wird doch übereinstimmend festgestellt, daß es in relativer zeitlicher Nähe zur Pariser Fassung des *“Embarquement”*, also um 1717, entstanden sein muß. (Zu den Datierungsvorschlägen im einzelnen s. Adhémar 1950, S. 227, Nr. 196; Mathey 1959/2, S. 68; Roland-Michel 1984, S. 255-256; Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 368; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164; Posner 1984, S. 160 und 199-200).

¹¹⁷⁸Das Motiv des jugendlichen, meist schwarzen Pagen und Dieners findet sich in einer ganzen Reihe von Zeichnungen und Gemälden Watteaus wieder, wobei immer wieder ein Rückgriff auf Motive Veroneses zu beobachten ist. Eine Reihe von Studienblättern belegen, daß Watteau tatsächlich Figuren orientalischer und afrikanischer Diener nach Veronese kopierte, wie z.B. die Zeichnungen nach Veroneses *“Cristo e il centurione”* im Louvre (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 420) und in der Pierpont Morgan Library (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 419) zeigen. Auch Watteaus Zeichnung eines orientalischer Dieners, der ein Tablett trägt, im British Museum London (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 288), zitiert Veronese, denn Watteaus Figur folgt in seiner Haltung derjenigen eines schwarzen Dieners, der auf Veroneses *“Cena in Casa di Simone”* in Versailles (Musée National; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192) rechts im Vordergrund zu sehen ist. Das Motiv des schwarzen Pagen erscheint auch auf einigen Gemälden Watteaus, wobei vor allem Besonderheiten der Kleidung darauf hindeuten, daß hier ebenfalls Abhängigkeiten von Veronese, u.U. vermittelt über Sebastiano Ricci, vorliegen. So tragen die Pagen auf den beiden Bildern *“Le Concert champêtre”* (überliefert nur im Stich von Audran; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 160) und *“Coquettes [...]”* (St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 162) ein schwarz-bunt gestreiften Kostüm mit Stehkragen, für das es in der Mode des 18. Jahrhunderts keine Vergleichsbeispiele gibt. Dagegen erscheinen dunkel gestreifte Gewänder mit Stehkragen immer wieder auf Festdarstellungen Veroneses als Kleidung für Dienerfiguren, so z.B. auf der Watteau bekannte Kopie nach Veronese *“Nozze di Cana”* (Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149; **Abb. 93 und 94**) im Haus Pierre Crozats. Auch bei den schwarzen Pagen auf den von Veronese beeinflussten Gemälden Sebastiano Riccis wird diese Art des Gewandes immer wieder verwendet, wie etwa auf seinem um 1720 entstandenen *“Raub der Europa”* (Rom, Palazzo Taverna; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 382; **Abb. 151**).

¹¹⁷⁹Um 1579-80; Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33.

¹¹⁸⁰Der Page erscheint auf Watteaus Studie nach Veronese in Paris (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 420; **Abb. 104**).

Rubens und van Dyck entlehnt wurden¹¹⁸¹. Mit bekannten Motiven spielt Watteau auch im Hintergrund seines Bildes, wenn er etwa am rechten Bildrand eine von Säulen getragene Empore zeigt, über die sich ein schwarzer Turbanträger herabbeugt, und damit eine Figur aufgreift, die immer wieder auf Gemälden des Veronese-Kreises verwendet wird.¹¹⁸² Eine eher indirekte Bezugnahmen auf Vorbilder Veroneses, die sich auch schon bei den Zeichnungen aufzeigen ließ, findet sich daneben in der Art, wie Watteau in diesem Bild seine Figuren arrangiert. Denn anders als bei den meisten seiner Kompositionen nach 1715/16 zeigt er in der rechten Bildhälfte eine sehr große Personengruppe¹¹⁸³, die stufenartig vor einer Architekturkulisse zusammengedrängt wird. Diese Form der Gruppenkomposition findet sich in keinem anderen Werk Watteaus wieder, sie läßt sich jedoch immer wieder bei den Festszenen finden, die von Veronese und seiner Werkstatt gestaltet wurden, dürfte also durch sie inspiriert sein und auf sie anspielen. Schließlich weist „*Les Plaisirs du bal*“ auch in der Farb- und Lichtgestaltung größte Ähnlichkeiten zum Stil Veroneses auf¹¹⁸⁴. So gibt Watteau die Oberflächen der Gewänder sehr glänzend und schillernd wieder, gestaltet die Zusammenstellung der Farben besonders harmonisch und wählt eine sorgfältig durchdachte Lichtführung. Die Behandlung des Kolorits entspricht damit so sehr den Qualitäten der Farbgestaltung Veroneses, die die Kunsttheoretiker der *Académie Royale* schätzten, daß auch hier eine bewußte Bezugnahme auf das venezianische Vorbild angenommen werden kann.

In exemplarischer Weise kann „*Les Plaisirs du bal*“ zu einem weitergehenden Verständnis der Kunstrezeption Watteaus beitragen. Denn das Bild zeigt einerseits, wie vollkommen Watteau die künstlerischen Möglichkeiten der Vorbilder von der Hand der *grands maîtres* verinnerlicht hatte und sie umzusetzen verstand. Nur auf der Grundlage seiner intensiven Studien konnte es ihm gelingen, ein Werk voller versteckter Anspielungen und Zitate zu gestalten, die nur von wirklichen Kunstkennern erkannt und verstanden werden konnten. Andererseits integriert das Gemälde diese Zitate in eine Komposition, die ganz der Art der *fetes galantes* folgt. Letztendlich stellt „*Les Plaisirs du bal*“ damit den Versuch Watteaus dar, das von ihm geschaffene Genre im Sinne der gelehrten Historienmalerei zu nobilitieren, indem er Elemente eines Historienbildes aufgreift, diese aber in einer neuen Weise verwendet und damit zugleich im Sinne des „*goût modern*“ uminterpretiert.

3.2. Watteaus Weiterverarbeitung der Anregungen aus den Werken Veroneses

Daß sich Watteaus Umgang mit der Kunst Veroneses nicht allein auf die geschilderten Formen der einfachen Übernahme und des spielerischen Zitats beschränkte, sondern darüber hinausging und zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Kunst des venezianischen Meister

¹¹⁸¹Vgl. dazu Posner 1984, S. 160-163.

¹¹⁸²So unter anderem auch auf der Darstellung der „*Nozze di Cana*“ (Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 149), von der sich eine Kopie im Besitz Pierre Crozats befand. Auch Sebastiano Ricci verwandte dieses Motiv, z.B. bei seiner Fassung der „*Nozze*“ in Kansas City (Nelson Gallery-Atkins Museum; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124; **Abb. 79**).

¹¹⁸³Nach Goncourt sind es insgesamt 73 Figuren. (Goncourt 1875, S. 138, Nr. 155).

¹¹⁸⁴Diese Beobachtung wurde in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert immer wieder gemacht. So erwähnt bereits Joshua Reynolds den venezianischen Charakter der Farben (zitiert bei Goncourt 1875, S. 138, Nr. 155), und auch in der neueren Literatur wird das glänzende, silbrige Kolorit bei der Gestaltung der Gewänder regelmäßig hervorgehoben (vgl. z.B. Zimmermann 1912, S. 188; Medley 1964, S. 278).

führte, ist an einer Reihe seiner Zeichnungen und Gemälde ablesbar, in denen auf ganz unterschiedliche Art ein Einfluß Veroneses zu erkennen ist.

So zeigt die Darstellung einer jungen stehenden Frau, die ihren Rock anhebt (**Abb. 109**)¹¹⁸⁵, daß Watteaus Interesse an einzelnen Gesichtern und Posen Veroneses nicht nur auf Studien und Kopien beschränkt war, sondern auch zur Grundlage für die Entwicklung eigener Motive werden konnte. Denn in ihrer gesamten Haltung und Gestik verarbeitet diese Frauenfigur eine ältere Darstellung Watteaus aus dem Gemälde "*La villageoise*" (**Abb. 110**)¹¹⁸⁶, das seinerseits unmittelbar von einem Motiv des Veronese-Kreises abgeleitet wurde. Diese Bild übernimmt das Haltungsmotiv einer Dienerin, die ihren Rock anhebt und sich anschickt, ins Wasser zu steigen, aus dem Hintergrund der wiederholt von Watteau studierten Komposition "*Mosè salvato delle acque*" (**Abb. 77**)¹¹⁸⁷. Der Vergleich zwischen den beiden Darstellungen zeigt, daß Watteau hier dem Vorbild Veroneses recht genau folgte. Dagegen ist auf der später entstandenen Zeichnung die Haltung der jungen Frau insgesamt graziöser und natürlicher aufgefaßt worden und enthält wesentlich weniger Kontraste als auf dem Bild Veroneses und auf Watteaus älterer Darstellung. Es hat somit den Anschein, als habe Watteau zunächst die Figur Veroneses für sein Gemälde studiert und kopiert und später mit der *trois-crayons*-Zeichnung eine zweite Variante des Motivs geschaffen¹¹⁸⁸, die zwar noch von Veroneses Erfindung inspiriert ist, dies nun jedoch vollständig in die Formensprache Watteaus übertragen hat¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁵1716/17; Frankfurt, a.M., Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 311.

¹¹⁸⁶Das Gemälde ist nur durch einen Stich von Pierre-Alexandre Aveline (um 1702-1760) überliefert (Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 27). Die Datierung des Bildes ist - wohl wegen seiner Nähe zu der Frankfurter Zeichnung - umstritten. Morgan Grasselli schlägt eine Entstehung um 1715 vor (Morgan Grasselli/Rosenberg, 1985, S. 167), die ältere Literatur geht dagegen von einem wesentlich früheren Datum aus, zumeist wird etwa 1708 angenommen. (Vgl. u.a. Adhémar 1950, S. 203, Nr. 15; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 27).

¹¹⁸⁷Werkstattfassung; Liverpool, Walker Art Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151; ehemals im Besitz des duc d'Orléans (vgl. auch Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 284); zu Watteaus sonstigen Studien nach diesem Gemälde s.o.

¹¹⁸⁸Vgl. dagegen Morgan Grasselli, die trotz der beobachteten Unterschiede die Zeichnung für einen ersten Entwurf zu "*La Villageoise*" hält (Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 167).

¹¹⁸⁹Dieselbe Beschäftigung Watteaus mit einem einzelnen Motiv Veroneses und eine vergleichbare Weiterverarbeitung in mehreren Arbeiten ist auch am Beispiel einer Pose zu beobachten, die zuerst auf Watteaus Gemälde "*La Toilette*" (wohl um 1717; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 175; **Abb. 111**) Verwendung fand. (Vgl. zu diesem Gemälde ausführlich Posner 1973). Watteau zeigt hier in leichter Untersicht eine Frau beim Abstreifen ihres Gewandes und könnte dabei in der Wahl des Sujets generell durch ein heute verschollenes Bild Veroneses in der Sammlung Crozat angeregt worden sein (Stuffmann 1968, Kat.-Nr. 179). Aber auch die Haltung der Figur mit ihrem über den Kopf erhobenen linken Arm, unter dem hindurch die Frau den Betrachter anblickt, könnte er von Veronese abgeleitet haben. Denn eine ganz entsprechende Pose nimmt die Allegorie der Musik ein, die Veronese für den großen Saal der alten Bibliothek von San Marco in Venedig malte (1556/57; Venedig, Biblioteca Marciana; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 68; **Abb. 16**). Dieses Bild konnte Watteau durch den im 18. Jahrhundert von Matteo Perini angefertigten Reproduktionsstich kennengelernt haben (Ticozzi 1975, Kat.-Nr. 159). Watteau veränderte dann die einmal von ihm übernommene Haltung leicht und übernahm sie in variiert Form in drei weitere Gemälde, wo er sie für die Darstellung von Lautenspielern benutzte, d.h. den ursprünglich von Veronese gemeinten Kontext wieder aufgriff. ("*La leçon d'amour*"; Stockholm, Nationalmuseum; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 153; "*Le concert*"; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 179; und "*Le charmes de la vie*"; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 184).

Wie sich Watteau mit Veroneses Art, Figurengruppen zu arrangieren, beschäftigte, zeigt eine Rötelstudie in der Sammlung des Courtauld Institute (**Abb. 112**)¹¹⁹⁰ mit zwei religiösen Szenen, die auf Grund ihres nervösen und stark skizzenhaften Stils in Watteaus letzte Lebensjahre datiert werden¹¹⁹¹. Auf der rechten Blatthälfte wird in hastigen abkürzenden Linien eine "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" entworfen. Da für diese Skizze kein direktes Vorbild nachweisbar ist, wurde sie in der Literatur stets für eine eigenständige Erfindung Watteaus gehalten¹¹⁹². Es bestehen jedoch einige allgemeine Ähnlichkeiten (besonders in der Haltung der Madonna) zu einer Zeichnung Veroneses aus der Sammlung Crozats (**Abb. 113**)¹¹⁹³, so daß auch in diesem Fall ein Vorbild Veroneses die Inspirationsquelle gebildet haben könnte, von der ausgehend Watteau eine selbständige Darstellung entwickelte. Der Einfluß Veroneses wird noch offensichtlicher an der Szene auf der linken Hälfte des Blattes, einem sorgfältiger ausgearbeiteten Entwurf für eine "Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina". Hier sind die Komposition der Figurengruppe, die Haltungen der einzelnen Gestalten und der Typus der Köpfe derartig eng an Veronese angelehnt, daß diese Studie in der Literatur immer wieder für eine echte Kopie nach einem Gemälde des Caliari-Kreises gehalten wurde¹¹⁹⁴. Es ist jedoch bisher nicht möglich, Watteaus Gruppe mit einem konkreten Vorbild des Veronese-Umfeldes in Verbindung zu bringen. Insbesondere die häufiger vorgeschlagene Abhängigkeit von Veroneses "*Sacra Famiglia con Santa Caterina*" (**Abb. 114**), einem Bild, das sich der Gemäldesammlung Pierre Crozats befand¹¹⁹⁵, hält einer genaueren Überprüfung nicht stand. Denn die Personen Veroneses unterscheiden sich in ihren Haltungen doch grundlegend von Watteaus Zeichnung - insbesondere ist hier auf die Figur der Heiligen Katharina zu verweisen, die auf dem Gemälde das Christuskind küßt, während sie ihm auf der Zeichnung die Hand entgegenstreckt. Eine Verbindung zu dieser Komposition kann daher lediglich über die Wahl des Themas hergestellt werden, zu der Watteau u.U. durch das Veronese-Gemälde angeregt wurde. Für die Umsetzung scheint er dann jedoch auf Vorbilder verschiedener Maler zurückgegriffen zu haben, die zu einer neuen Gruppenkomposition zusammengestellt wurden¹¹⁹⁶. So entspricht die Stellung der Madonna mit Ausnahme der Haltung ihrer rechten Hand vollkommen der Pose der Maria de'

¹¹⁹⁰London, Courtauld-Institute Galleries (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 422). Zur Beeinflussung durch Veronese s. Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 456 und Rosenberg/Prat 1996, t. 2, S. 700.

¹¹⁹¹Die einzelnen Datierungsvorschläge schwanken in der Literatur zwischen 1715 (Zolotov 1987, S. 61), 1718 (Roland Michel 1984, S. 166) und 1720 (Cormack 1970, S. 25). Rosenberg/Prat schlugen zuletzt 1715/16 vor. (Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 422).

¹¹⁹²Dafür spricht auch der Stil der Studie, der sich von Watteaus Kopien nach alten Meistern deutlich unterscheidet, jedoch Kompositionsentwürfen, die Watteau selbst erdachte, sehr ähnelt (vgl. z.B. die etwa 1717/1718 entstandene Kompositionsskizze für das "Liebesfest" im Art Institute in Chicago; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 599).

¹¹⁹³Um 1570; London, British Museum; Cocke 1984, Kat.-Nr. 28.

¹¹⁹⁴Vgl. z.B. Parker/Mathey 1957, Kat.-Nr. 366; Mathey 1959/2, S. 32; Zolotov 1986, S. 32 und ders. 1987, S. 61.

¹¹⁹⁵Anfang der 1550er Jahre; St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 23).

¹¹⁹⁶Die Annahme Coutts', die Gruppe der Heiligen Familie lasse sich unmittelbar von einer *chiaoroscuro*-Zeichnung Veroneses mit der Darstellung der "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" (um 1572; London, British Museum; Cocke 1984, Kat.-Nr. 28) herleiten, ist m.E. wegen der nicht unerheblichen Abweichungen in der Haltung der einzelnen Figuren nicht haltbar. (s. Coutts 1990, S. 70-71).

Medici auf Peter Paul Rubens' Gemälde, das die Geburt Ludwigs XIII. zeigt (**Abb. 115**)¹¹⁹⁷ und bereits von Charles de La Fosse als Vorbild für seine Darstellung des "Opfers der Iphigenie" herangezogen worden war¹¹⁹⁸. Die Haltung des Kindes, das der Heiligen Katharina einen Ring an den Finger steckt, könnte dagegen wirklich von einem Bild Veroneses übernommen worden sein. Denn auf einer Darstellung der "*Nozze mistiche di Santa Caterina, con S. Agnese*" aus der Veronese-Werkstatt (**Abb. 116**), das David Teniers 1660 in seinem "*Theatrum pictorium*" als Stich reproduziert hatte, zeigt das Christus-Kind eine ganz ähnliche Pose¹¹⁹⁹. Am stärksten wird der Eindruck der Nachahmung Veroneses bei Watteaus Zeichnung durch die Figur der Heiligen Katharina erzeugt, die in Gesichtstyp, Frisur und Körperbau stark an die Frauengestalten des venezianischen Meisters erinnert. Auch in der Wendung ihres Kopfes, in der insgesamt schräg geführten Körperhaltung und der Art, wie die Heilige ihre rechte Hand elegant vorstreckt, ist die Ähnlichkeit mit Figuren Veroneses sehr groß. Es handelt es hier aber wohl nicht um eine Kopie, sondern vielmehr um eine freie Neuschöpfung Watteaus, die im Geist Veroneses gestaltet wurde. Bei der in Öl ausgeführten etwas erweiterten und variierten Fassung dieser Komposition, die sich auf dem Ladenschild für Edme François Gersaint findet (**Abb. 117**)¹²⁰⁰, ist die Einfühlung in den Stil Veroneses dann so vollkommen gelungen, daß beim Betrachter den Eindruck entsteht, als werde hier tatsächlich ein Gemälde des Calieri-Kreises wiedergegeben. Allein die Tatsache, daß Watteau ein Bild "*à la Veronese*" in die Komposition des "*Enseigne*" mit seinen zahlreichen hintergründigen Anspielungen auf die Kultur der *Regence*¹²⁰¹ integrierte, spricht für seine künstlerische Beziehung zu Veronese und enthüllt die Bedeutung, die er dem venezianischen Meister für die Entwicklungen in der französischen Malerei um 1720 beimaß.

Auch eine der anspruchvollsten Kompositionen Watteaus, ein Rötelentwurf für die Darstellung einer "Auffindung des Moses-Knaben" (**Abb. 118**)¹²⁰², weist deutliche Abhängigkeiten von Vorbildern Veroneses auf. In einer weiten, von großen Bäumen bestandenen Landschaft, die nach vorne hin durch ein Gewässer begrenzt wird, erscheinen verteilt verschiedene Personengruppen: im Vordergrund links lagert eine vermutlich als Flußgottheit zu deutende Gestalt mit einem Gefäß, neben ihr sitzen und knien drei Figuren, die durch ihre Blicke und Gesten zum Hauptgeschehen in der rechten Bildhälfte hin orientiert sind. Dort wird in einer kompakt und durchdacht arrangierten Gruppe von etwa 11 Figuren das zentrale Thema der Zeichnung dargestellt. Im Mittel- und Hintergrund des Blattes erscheinen ohne jeden

¹¹⁹⁷1622-25; Paris, Musée du Louvre (Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 737). Watteau kannte dieses Bild mit Sicherheit, denn er hatte während seiner Zeit bei Claude Audran Gelegenheit, die Gemälde des Medici-Zyklus im Palais du Luxembourg zu studieren. (Dies bezeugen mehrere zeitgenössische Biographen Watteaus, wie Dézallier d'Argenville und der *comte de Caylus*; s. Champion 1921, S. 70 und 83). Zudem befand sich eine Ölskizze zu dem Bild im Besitz Pierre Crozats (St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 737¹).

¹¹⁹⁸Um 1680; Versailles, Musée National du Château, Salon de Diane; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 19; vgl. zu La Fosses Komposition und ihren Vorbildern Stuffmann 1964, S. 40.

¹¹⁹⁹Wien, Kunsthistorisches Museum; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 391); vgl. zum "*Theatrum Pictorium*" Klinge 1991, S. 278-297.

¹²⁰⁰1720; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 212.

¹²⁰¹Vgl. zu Deutung und Interpretation des "*Enseigne*" Rosenberg in Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 447-458.

¹²⁰²Um 1716-17; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 379.

erkennbaren Zusammenhang oder Bezug zur Hauptgruppe schemenhaft lagernde, sitzende und tanzende Paare, wie sie Watteau in seinen *fêtes galantes* verwendet.

Als Vorbilder für die Gestaltung seines Themas standen Watteau insgesamt nicht weniger als vier Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Sammlungen zur Verfügung: je eine Variante der hochformatigen, heute im Prado befindlichen Komposition¹²⁰³ sind im Besitz Pierre Crozats (**Abb. 22**)¹²⁰⁴ und in den königlichen Sammlungen nachweisbar¹²⁰⁵, weiterhin befanden sich zwei querformatige Fassungen aus der Veronese-Werkstatt, die die Madrider Komposition um einige Nebenfiguren erweitern, im Besitz des *duc d'Orléans* (**Abb. 77**)¹²⁰⁶ und in Versailles (**Abb. 99**)¹²⁰⁷. Daß Watteau insbesondere das Bild in Versailles (**Abb. 99**) nachweislich eingehender studierte, belegen zwei Detail-Studien von seiner Hand, die nach einigen der Nebenfiguren dieser Darstellung angefertigt wurden (**Abb. 98**)¹²⁰⁸. Aber auch die Fassungen in der Sammlung Crozat und im Besitz des *duc d'Orléans* dürften ihm mit Sicherheit zugänglich gewesen sein.

Watteau verknüpfte in seiner Komposition eine Reihe verschiedener Anregungen, die er aus den unterschiedlichen Fassungen der Veronese'schen "Auffindung des Moses" gewonnen hatte. Vor allem die Darstellung der zentralen Personengruppe um die Tochter des Pharaos ist von den Kompositionen Veroneses abgeleitet worden. So stimmt die Haltung der Prinzessin weitgehend Veroneses Erfindung überein - etwa auf den Bildern aus den Sammlungen Ludwigs XIV. (**Abb. 99**) und Pierre Crozats (**Abb. 22**), aber auch auf der Variante im Besitz des Regenten (**Abb. 77**). Auch die Gestaltung ihres Gewandes wurde von Veronese übernommen - Watteaus Darstellung steht darin dem Bild im Besitz des *duc d'Orléans* (**Abb. 77**) ganz besonders nahe. In einem anderen Motiv, demjenigen der knienden Dienerin, die den Mosesknaben zur Prinzessin emporhebt, wobei das Kind schräg mit dem Kopf nach unten gehalten wird, folgte Watteau dem

¹²⁰³Um 1580; Madrid, Museo del Prado; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 240.

¹²⁰⁴Um 1570; Washington, D.C., National Gallery of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 283). Das Gemälde erscheint zwar nicht im Nachlaßinventar Pierre Crozats, es wurde jedoch als Los Nr. 55 in der Versteigerung der Sammlung Louis François Crozat 1751 angeboten. Nach einer handschriftlichen Notiz in einem Exemplar des Auktionskataloges in London (National Art Library; Inv. 16.4.1913/I.987) wurde es von dem Pariser Kunsthändler Colins erworben. Am Ende der 1770er Jahre befand sich das Bild schließlich in den Sammlungen Katharinas II. in St. Petersburg.

¹²⁰⁵1582; Lyon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 285 (ab 1685 im Besitz Ludwig XIV.; vgl. Engerand 1899; S. 99-100).

¹²⁰⁶Werkstattfassung; Liverpool, Walker Art Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151 (vgl. auch Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 284). Das Bild befand sich bis 1703 in der Sammlung Hautefeuille. Von hier aus gelangte es in den Besitz des *duc d'Orléans*, wo es bis zum Verkauf der Sammlung 1798/99 nachweisbar ist. (Lefrançois 1981, S. 213, Anm. 132 mit Quellen; Auktionskatalog der Sammlung Orléans, Lyceum London 1798/99, Los-Nr. 149). Es wurde im 17. Jahrhundert von Pierre Brebiette (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 18) und am Ende des 18. Jahrhunderts von Jean-Louis Delignon gestochen (Galerie du Palais Royal, t. 2, 1808).

¹²⁰⁷Dijon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63. Das Gemälde wurde 1687 von Ludwig XIV. aus dem Besitz der *duchesse de Créquy* erworben. (Engerand 1899, S. 100). Es wurde von Augustin Terwesten d.Ä. bereits im 17. Jahrhundert gestochen und noch einmal in den 1720er Jahren für Pierre Crozats *Recueil* (veröffentlicht 1742, t. 2, Nr. XIV).

¹²⁰⁸Rötelstudie einer knienden Frau in Rückansicht nach Veronese und zweier Hunde nach Rubens (um 1715; London, Kunsthandel; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 359) und Rötelstudie zweier Frauenköpfe nach Veronese (um 1715/16; Aufenthaltsort unbekannt, Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 418).

Veronese-Gemälde in der Sammlung Crozat (**Abb. 22**), wo sich bei Dienerin und Kind fast exakt dieselben Haltungen finden. Schließlich scheint auch der stufenartige Aufbau der gesamten Figurengruppe Watteaus nach diesem Vorbild entwickelt worden zu sein, wobei gerade hier auch der Einfluß Charles de La Fosses spürbar wird, dessen “Auffindung des Moses-Knaben” (**Abb. 20**)¹²⁰⁹ Watteau ebenfalls in Versailles sehen konnte¹²¹⁰. Während jedoch die Bewegungsachsen der Figuren bei La Fosse abwechselnd voneinander weg und wieder aufeinander zu streben, ohne sich alle auf ein einziges Zentrum zu konzentrieren, sind Watteaus Personen eng aneinandergerückt und in ihren Haltungen und Blicken alle aufeinander bezogen, ein Arrangement, das mit Sicherheit von Veroneses Art, eine vielfigurige Gruppe zu anzuordnen, inspiriert wurde¹²¹¹. Schließlich könnten auch das querrechteckige Format der Zeichnung Watteau, die Weite der dargestellten Landschaft¹²¹² und die Gesamtanlage der Komposition mit einer Hauptgruppe und verschiedenen Nebengruppen auf Anregungen durch die beiden Gemälde Veroneses in Versailles (**Abb. 99**) und in der Sammlung Orléans (**Abb. 77**) zurück gehen.

Watteaus Rötelzeichnung, die mit keinem seiner ausgeführten Gemälden in unmittelbare Verbindung gesetzt werden kann, ist vermutlich in der Zeit entstanden, als die Kontakte des Malers zur *Académie* und zum Kreis um Pierre Crozat besonders intensiv waren¹²¹³. In dieser Phase, in der sich Watteau durch intensive Studien der verschiedensten Art um eine Vervollkommnung seiner Kunst bemühte, stützte er sich offenbar vor allem dann auf Vorbilder Veroneses, wenn er eine große, vielfigurige Komposition schaffen wollte - vielleicht, wie Parker und Mathey vermuten¹²¹⁴, in dem Bemühen, eine geeignete Komposition für seine Aufnahme in die *Académie Royale* zu entwerfen und dadurch gleichzeitig den Zugang zur Gruppe der Historienmaler zu erhalten.

Für die Untersuchung der besonderen Art Watteaus, mit Vorbildern der Vergangenheit umzugehen, ist vor allem ein Vergleich seiner Studie mit der um 1701 entstandenen Darstellung

¹²⁰⁹Um 1701; Paris, Musée du Louvre; Stoffmann 1964, Kat.-Nr. 49; im 18. Jahrhundert im *cabinet de billard* in Versailles. Zur Komposition La Fosses und ihrer Beziehungen zu Veronese s.o.

¹²¹⁰Der Einfluß La Fosses auf Watteau ist vor allem in der Figur der knienden Frau rechts außen erkennbar. (Vgl. generell zur Beziehung der Komposition Watteaus zu Arbeiten La Fosses Stoffmann 1964, S. 52; Posner 1984, S. 79).

¹²¹¹Zu Veroneses Art der Gruppenkomposition s. Prierer 1997, S. 33.

¹²¹²Vgl. Parker und Mathey 1957, Kat.-Nr. 859; Hulton 1980, S. 17; Posner 1984, S. 79. Posner bemerkt daneben in der Gestaltung der Landschaft eine besondere Affinität zu Francesco Albani, da “in dessen Bildern idyllische, naturalistische Landschaften den Rahmen für historische Themen abgeben.” (Posner 1984, S. 79). Dasselbe Charakteristikum findet sich jedoch durchaus auch in den Kompositionen Veroneses, so daß dieser Landschaftshintergrund nicht zwingend auf eine Rezeption der Werke Albanis zurückzuführen ist.

¹²¹³Zwar schwanken die Datierungsvorschläge in der Literatur zwischen 1714 und 1716/17, jedoch herrscht weitgehende Übereinstimmung darin, daß Watteau die Zeichnung wohl im Zusammenhang mit seiner Aufnahme in die *Académie Royale* anfertigte. (Vgl. zu den Datierungsvorschlägen im einzelnen Stoffmann 1964, S. 52; Posner 1984, S. 80; Roland Michel 1984, S. 146; Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 140, Z 69; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 379).

¹²¹⁴Parker/Mathey 1957, t. 1, S. 366, Kat.-Nr. 859.

desselben Themas (**Abb. 118**) von Charles de La Fosse aufschlußreich¹²¹⁵. Denn wie Watteau benutzte auch La Fosse Veronese als Inspirationsquelle, er bemühte sich jedoch darum, durch eine sehr überlegte und umgeformte Komposition, alle Abhängigkeiten von dem italienischen Meister zu überspielen. Watteau dagegen bezieht sich mit seinem Entwurf ganz offen auf sein Vorbild. Diese Offenheit könnte ein direktes Ergebnis der Kunstrezeption im Kreis um Pierre Crozat darstellen. Denn Watteaus sehr direkter Rückgriff auf Veronese findet seine Entsprechung in den Pasticci, die zur gleichen Zeit von Sebastiano Ricci und Nicolas Vleughels geschaffen worden sind.

3.3. Zwischen Veronese und van Dyck - Kolorit und Gewanddarstellung in Watteaus Gemälden

Die koloristische Behandlung der Gemälde Watteaus stellt den vielleicht wichtigsten Aspekt in seinem Werk dar, in dem sich eine intensive Auseinandersetzung mit der venezianischen Kunst allgemein und dem Stil Paolo Veroneses insbesondere erkennen läßt. Seitdem Watteau in Kontakt zur *Académie Royale* und zum Kreis um Pierre Crozat stand, ist in seiner Malerei eine zunehmende Durchleuchtung der Kompositionen und eine wachsende Kraft der Farbgebung zu beobachten. Während frühe Arbeiten wie *„Pierrot content“*¹²¹⁶ oder die Frankfurter Fassung des Cythera-Themas¹²¹⁷ relativ dunkle Hintergründe zeigen, vor denen die Figuren in hellen, schimmernden Farben mit feinsten Pinselstrichen angegeben werden, wird der Bildraum in Watteaus Gemälden seit etwa 1714/15 insgesamt heller, und kühle und silbrige Töne beginnen überall zu dominieren¹²¹⁸. In der Literatur herrscht heute weitgehende Übereinstimmung darin, daß Watteaus neue helle und frische Farbskala, wie sie sich z.B. bei den um 1715 gemalten Jahreszeiten-Allegorien (**Abb. 41 und 42**) findet¹²¹⁹, auf sein Studium der Werke Veroneses in Crozats Sammlung und auf die engen Kontakte zu Charles de La Fosse zurückzuführen sei¹²²⁰. Und auch der seit etwa 1715/16 zu beobachtende Wandel in der Gestaltung des Inkarnats der Frauenfiguren, deren Haut perlmuttfarben zu schimmern und zu leuchten beginnt, wie dies auf früheren Gemälden nie der Fall gewesen war, wird allgemein auf die Einflüsse Veroneses

¹²¹⁵Vgl. dazu auch La Fosses Kompositionszeichnung für sein Gemälde (Besancon, Musée de Besancon, Inv. D 2722; Stufmann 1964, Kat.-Nr. 49).

¹²¹⁶Um 1712; Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 81. (Vgl. zur Datierung Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 274).

¹²¹⁷1709/10; Frankfurt a.M., Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 14. (vgl. zu Datierung, Kolorit und Stil des Bildes: „Jean-Antoine Watteau - Einschiffung nach Cythera“ 1982, insbes. S. 13-14).

¹²¹⁸Diese Beobachtung machte bereits Jullienne, der über Watteaus Stil zur Zeit seines Aufenthalts bei Crozat schreibt: *„Et en effet il faut convenir que depuis ce tems-là les tableaux de Watteau se ressentirent des lumières qu'il avoit été à portée de prendre dans ce cabinet précieux.“* (Jullienne 1726; zitiert nach Champion 1921, S. 50).

¹²¹⁹„*Le printemps*“ (zerstört; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 A; **Abb. 41**) und „*L'Été*“ (Washington, D.C., National Gallery, Kress Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 B; **Abb. 42**). Nach Caylus wurden beide Gemälde für Crozat angefertigt, wobei Watteau auf einige bereits von Charles de La Fosse vorbereitete Entwürfe zurückgreifen konnte. (Vgl. Caylus 1748; zitiert bei Champion 1921, S. 95).

¹²²⁰So z.B. Posner 1973, S. 27-28; Camesasca 1982, Kat.-Nr. 107 B; Rosenberg in: Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 326.

zurückgeführt.

Dagegen ist sich die Forschung über die Entwicklung im Kolorit Watteaus ab etwa 1716 äußerst uneinig. Und obwohl auch eine ganze Reihe der eindeutig später entstandenen Gemälde, wie *“Les Charmes de la vie”* (Abb. 119 und 120)¹²²¹, oder *“Iris”*¹²²² und insbesondere das erst 1720 ausgeführte Ladenschild für Gersaint (Abb. 117)¹²²³, noch dieselbe leuchtende und silbrige Farbskala aufweisen wie die um 1715 entstandenen Bilder¹²²⁴, wird ihr Kolorit durchaus nicht immer mit Watteaus Beziehungen zum Stil Veroneses in Verbindung gebracht, sondern je nach der Intention der einzelnen Autoren auf ganz verschiedene Art und Weise erklärt¹²²⁵.

Tatsächlich ist es äußerst schwierig zu klären, ob die Farbgestaltung der Gemälde Watteaus direkt abhängig ist von den Werken Paolo Veroneses, oder ob der Maler nicht schon ab etwa 1708 durch seine Beschäftigung mit den Bildern des Rubens'schen Medici-Zyklus und durch seine Studien der Werke Anthonis van Dycks dieselben Eigentümlichkeiten seines Kolorits erworben haben könnte. Denn sowohl Rubens als auch van Dyck studierten Gemälde des Caliari-Kreises und wurden daher in ihrer Farbgebung selbst stark von den Werken Veroneses beeinflusst¹²²⁶. Besonders van Dycks Gemälde wirken teilweise geradezu “durchdrungen [...] vom leuchtenden Kolorit Veroneses” und stehen “in der funkelnden Oberfläche”¹²²⁷ den Arbeiten des venezianischen Meisters sogar näher als denjenigen seines Lehrers Rubens.

¹²²¹Um 1717/18; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 184.

¹²²²Um 1718/19 oder 1720/21; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 200. (Vgl. zu den einzelnen Datierungsvorschlägen Adhémar 1950, S. 230; Roland-Michel 1984, S. 250 und S. 317; Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 444; Posner 1984, S. 240).

¹²²³Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 212; nach Gersaint entstand das Bild nach Watteaus Rückkehr aus England, d.h. wohl Ende 1720 (Gersaint 1744; zit. bei Champion 1921, S. 62).

¹²²⁴Vgl. auch die Anmerkungen zum Farbeindruck weiterer, erst nach 1717 entstandener Bilder wie *“Plaisir d'amour”* (Dresden, Gemäldegalerie; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 178) und *“Réunion en plein air”* (Dresden, Gemäldegalerie; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 182; s. Emmerich 1962, S. 21) oder zu *“Fêtes vénitienes”* (Edinburgh, National Gallery of Scotland; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 180; s. E. de Goncourt unter Berufung auf Rémy, 1875, S. 125, Nr. 135).

¹²²⁵Als Beispiel seien an dieser Stelle die Äußerungen zur Farbgebung der Pariser Fassung des *“Embarquement pour l'île de Cythère”* angeführt, die Watteau im Frühjahr 1717 fertiggestellt hatte und am 30. 7. 1717 als sein Aufnahmestück bei der *Académie Royale* einreichte (Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 168). Tolnay sieht hier im Kolorit eine besonders starke Abhängigkeit von der Malerei Veroneses (Tolnay 1955, S. 102), während van Puyvelde-Lasalle Beziehungen zu Rubens aufzeigt (van Puyvelde-Lasalle 1943, insbes. S. 22 und S. 25), und Camesasca generelle Anklänge sowohl an die Farbgebung der Venezianer als auch an Rubens feststellt (Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 168). Adhémar schließlich vermutet, Watteaus Bild sei zwar von der farblichen Behandlung der Gemälde Veroneses abhängig, dies sei jedoch nicht das Ergebnis einer direkten Rezeption Veroneses, sondern Watteau habe das Kolorit des Venezianers vielmehr aus den Werken der flämischen Meister, die ihrerseits die Farbgebung Veroneses studiert hatten, übernommen. (Adhémar 1947, ohne Pag.) Dieselbe Ansicht vertreten Bouvy in Bezug auf Watteaus *“Fêtes vénitienes”* (Bouvy 1921, S. 67), und Levey in Hinsicht auf die *“Saisons Crozat”* (Levey 1964, S. 57).

¹²²⁶Vgl. zur Rezeption der Malerei Veroneses durch Rubens Janson 1937; Pignatti 1976, S. 88; Rosand 1982, S. 147 und Pilo 1990, S. 21; zur Rezeption durch van Dyck vgl. Eisler 1975 und Brown 1983, S. 55 et passim.

¹²²⁷Brown 1983, S. 137 und S. 56.

Eine genauere Betrachtung der Gemälde Watteaus läßt jedoch erkennen, daß bei ihm die Vorliebe für funkelnde und geradezu gleißende Oberflächen bei der Wiedergabe der Gewänder noch wesentlich deutlicher ausgeprägt ist als bei Rubens oder van Dyck. Gerade um 1717 bis 1719 erscheinen auf Watteaus Bildern bevorzugt vielfältig glitzernde Seidenstoffe mit flirrenden Schlaglichtern an den Bruchkanten und in den Falten - genannt seien als ein typische Beispiele "*Les charmes de la vie*" (**Abb. 119 und 120**)¹²²⁸ und "*La Leçon de musique*" (**Abb. 121**)¹²²⁹. Während Rubens oder van Dyck sanfte Übergänge zwischen den verschiedenen beleuchteten und geknickten oder gefalteten Stoffpartien gestalten¹²³⁰, gibt Watteau hier das Spiel des Lichtes auf den Textilien in fast harten und sehr unmittelbaren Akzenten wieder¹²³¹. Besonders gut ist diese Auffassung bei "*La Leçon de musique*" (**Abb. 121**) zu erkennen, wo etwa am Ärmel der links sitzenden Frau mit einem Notenblatt das Licht auf den Bruchkanten der Falten in reinem Weiß aufgesetzt wurde, während in den Falten selbst verschiedene, oft komplementäre Farben unvermischt nebeneinander treten¹²³². Eine ähnlich vielfarbige und nervöse Behandlung der Stoffoberflächen wurde von keinem der flämischen Meister verwendet, aber sie läßt sich immer wieder auf Arbeiten Veroneses und seiner Schule wiederfinden, wie z.B. bei Gewand der Heiligen Giustina auf der Darstellung ihres Martyriums von 1572/73 (**Abb. 122**)¹²³³.

Generell scheint Watteaus Rezeption der Kunst Veroneses in bezug auf das Kolorit und die Farbgestaltung seiner Bilder auf zwei Ebenen verlaufen zu sein: zum einen direkt durch die Kenntnis der in Paris vorhandenen Gemälde des venezianischen Malers, die Watteau selbst kopierte und studierte, und zum anderen indirekt über die Arbeiten von Rubens und van Dyck, die den silbrigen Grundton vieler Bilder Watteaus wesentlich mitbestimmt haben dürften, ihrerseits jedoch selbst wieder die Wirkungen der Kunst Veroneses reflektieren. In diesem Aspekt unterscheidet sich Watteaus Umgang mit dem Vorbild - anders als im Falle seiner Übernahme einzelner kompositioneller und motivischer Elemente - nicht von dem seiner Zeitgenossen¹²³⁴, denn auch bei ihnen ist im Kolorit eine Verbindung von direkter und indirekter

¹²²⁸Um 1718; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 184.

¹²²⁹1716; London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 154.

¹²³⁰Vgl. dazu z.B. die Wiedergabe der Stoffe bei Rubens' Gemälden des Medici-Zyklus (1621-25; Paris, Musée du Louvre; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 730-751) oder auf seinem Bild "Der Liebesgarten/Das Liebesfest" (1632-34; Madrid, Museo del Prado; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 835; **Abb. 124**). Zur Oberflächengestaltung bei van Dyck vgl. z.B. seine Darstellung einer Gambenspielerin (um 1635/40; München, Alte Pinakothek; Larsen 1988, Kat.-Nr. 852; **Abb. 123**; s. dazu auch Christensen/Palmer/Swicklik 1990).

¹²³¹Wie sehr Watteaus Stil hier eine Sonderstellung innerhalb der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts einnimmt, wird etwa im Vergleich mit Gemälden Bouchers deutlich, der vor allem in seinen Portraits dieselben prachtvollen Gewänder gestaltet wie Watteau, aber dabei ganz der Art der flämischen Meister folgt - mit weichen in einem Farbton gehaltenen Glanzlichtern ohne stärkere Kontraste. (Vgl. etwa das Portrait der Madame Bergeret aus dem Jahr 1746; Washington D.C., National Gallery of Art; Ananoff/Wildenstein, Kat.-Nr. 312).

¹²³²Im einzelnen sind die Farben Blau, Orange und Rosa zu erkennen.

¹²³³Florenz, Galleria degli Uffizi; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 199. Weitere Beispiele für diesen Stil bieten vor allem Veroneses' späte Gemälde, insbesondere "*Il Martirio di Santa Caterina*", das sich im 18. Jahrhundert in der Sammlung des duc de Tallard in Paris befand (1585/86; New York, Sammlung Piero Corsini; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 393; vgl. zur Analyse und stilistischen Einordnung Bildes ausführlich Pignatti 1989).

¹²³⁴Im Stil Nicolas Vleughels' oder Jean François de Troy lassen sich etwa ganz entsprechende Tendenzen beobachten.

Rezeption des Veronese-Stils zu beobachten. Im Werk Watteaus könnte das Vorhandensein der beiden parallel verlaufenden Rezeptions-Stränge erklären, warum sich schon vor seinem engeren Kontakt zur La Fosse und Crozat in der Farbwirkung einzelner Gemälde zuweilen erstaunlich enge Affinitäten zur venezianischen Malerei beobachten lassen¹²³⁵. Als verstärkende Faktoren kamen dann in den Jahren ab 1712/13 der Einfluß Charles de La Fosses und seines Kreises sowie Watteaus Begegnung mit der zeitgenössischen venezianischen Malerei, vor allem Sebastiano Riccis, hinzu. In dieser besonderen Atmosphäre erreichte das bei Watteau bereits vorhandene Interesse an der Kunst Veroneses um 1716/17 einen Höhepunkt, wie insbesondere das in seiner besonderen Rezeptionshaltung geradezu als *pars pro toto* einzustufende Bild „*Les Plaisirs du bal*“ (Abb. 107 und 108) in seiner Ikonographie und seinem Stil eindringlich vor Augen führt

3.4. Resümee

Im Fall Antoine Watteaus ist es auf Grund des in ungewöhnlich reichem Umfang erhalten gebliebenen Materials besser als bei vielen anderen Malern des frühen 18. Jahrhunderts möglich, die Entwicklung seiner persönlichen Rezeption der Kunst Paolo Veroneses zu verfolgen. Die Untersuchung seiner Zeichnungen nach Veronese, die sich in ihrem Stil zum Teil stark voneinander unterscheiden, macht deutlich, daß Watteaus Beschäftigung mit der Kunst des venezianischen Meisters nicht auf einen kurzen Zeitraum beschränkt blieb, sondern sich über eine Periode von mindestens fünf bis sechs Jahren (1712/13-1718/19) erstreckte. Dabei kam es zweimal zu Phasen der besonders intensiven Auseinandersetzung mit Veronese: Einen ersten Höhepunkt fand Watteaus Veronese-Rezeption in der Zeit seines ersten engen Kontaktes zu Charles de La Fosse (1713/15), als sich der junge Maler um die Vervollkommnung seiner eigenen künstlerischen Möglichkeiten im Sinne der Anforderungen der *Académie Royale* bemühte. (Darauf deuten die um 1713 einsetzenden Wandlungen im Kolorit der Gemälde Watteaus hin, wie auch seine Art, den weiblichen Akt zu gestalten.) Ein zweites Mal wandte sich Watteau dann auf dem Höhepunkt seines Erfolges (1716/18) der Kunst Veroneses zu, als er durch seinen Kontakt zu Sebastiano Ricci und Nicolas Vleughels mit ihrer Form der Rezeption konfrontiert wurde. Diese erneute intensive Beschäftigung mit Veronese findet ihren Niederschlag in der nun besonders subtilen Farbgestaltung der Gewänder auf Watteaus Gemälden und in den ganz offenen Anspielungen in seinem Gemälde „*Les Plaisirs du bal*“.

Die Betrachtung seiner einzelnen Studien nach Veronese zeigt, wie vielfältig sich Watteaus Umgang mit dem Vorbild gestaltete. Ausgehend von exakten Kopien, begann er die übernommenen Figuren zu verändern und neu zusammenzustellen oder mit eigenen Erfindungen zu kombinieren, und entwickelte so seinen ganz persönlichen Stil, der das Vorbild nicht verleugnete. Das dabei erkennbare künstlerische Selbstbewußtsein wird besonders im Vergleich der Art Watteaus, Veroneses Malerei zu rezipieren, mit derjenigen seiner Freunde und Zeitgenossen deutlich. Denn Watteau zitierte die Kunst Veroneses zwar offen, verband aber zugleich das von dem älteren Maler Gerlernte wirklich mit seinem eigenen, persönlichen Stil -

¹²³⁵Vgl. etwa „*Pierrot content*“ (um 1712; Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza; Camesaca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr.81), wo die Oberflächenwirkung der flirrenden Seidenstoffe in ihrem Glanz bereits den Gemälden von 1716/17 ähnelt. Wie nah Watteaus Stil demjenigen des Veronese-Kreises kommen konnte, demonstriert exemplarisch die Beurteilung eines Gemäldes in Grenoble, das bis 1928 als „*Musiciens dans un paysage*“ bezeichnet und Watteau zugeschrieben wurde. Ingersoll-Smouse dagegen deutete das Sujet als Liebesallegorie und hielt das Bild für eine Arbeit der Veronese-Werkstatt. (Ingersoll-Smouse 1927-1928, S. 32-34, Abb. S. 34).

wenn er etwa auf der Grundlage der Kompositionsprinzipien Veroneses raumgreifende und arabeskenhaft wirkend Arrangements entwickelte, die aber letztendlich ganz in seiner eigenen Art gestaltet sind.

Der entscheidende Unterschied zwischen Watteau und seinen Zeitgenossen liegt darin, daß bei ihm Werke der Caliri-Schule nicht nur für das Themen der Historienmalerei rezipiert werden, sondern auch für das neuartigen Genre der *fêtes galantes*, das der Entwicklung zum Rokoko in der französischen Malerei den Weg ebnete. Für die Ausbildung der ästhetisierenden Bildwelt des 18. Jahrhunderts, die sich vom stärker rationalistischen Ansatz des französischen Barock lossagte, bot Veronese mit seiner Mischung von *verità*, die noch Charles Nicolas Cochin d.J. besonders schätzte¹²³⁶, und poetischer *bellezza*, die ihm sogar das Lob der *Académie Royale* eingetragen hatte¹²³⁷, ein geeignetes Vorbild. Gerade Watteau griff in einem Ausmaß auf diese Kunst zurück, das Veronese in seiner Bedeutung für die weitere Entwicklung in den gleichen Rang wie die flämischen Meister Rubens und van Dyck treten läßt.

In den Arbeiten seiner Nachfolger Jean-Baptiste Pater (1695-1736) und Nicolas Lancret (1690-1745) ist ein direkter Einfluß Veronese dann aber kaum mehr auszumachen, da diese für ihre Interpretationen der "*fêtes galantes*" fast vollständig an den Stil Watteaus gebunden blieben¹²³⁸. Die Vertreter der Historienmalerei dagegen griffen noch bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder auf Veronese zurück, wobei ihre Art der Rezeption sich allerdings wieder vermehrt den Ansätzen der Generation um Charles de La Fosse annäherte, ohne jedoch - abgesehen von der Beeinflussung durch den venezianischen *colorismo* - aus dem Studium Veroneses wirklich neue Impulse für ihre eigene Kunst gewinnen zu können.

4. Veronese und der Weg zum Rokoko

Mit dem Tod Antoine Coypels, des letzten bedeutenden Vertreters des *rubenisme*, fand die Phase des stark von der Rezeption italienischer und flämischer Vorbilder geprägten Stils in der französischen Malerei ihr vorläufiges Ende, und es begann die Entwicklung einer neuartigen, in wesentlichen Zügen homogenen Kunst¹²³⁹. Der neue Ansatz wurde im Genre der Historienmalerei wesentlich durch die Arbeiten zweier Künstler geprägt, die zwar der gleichen Generation wie Watteau angehörten, in ihrer Malerei jedoch ganz andere Wege beschritten als

¹²³⁶Vgl. Cochin 1758, t. 3, S. 154-159; vgl. dazu auch Saint Girons 1990, S. 405-406.

¹²³⁷Vgl. etwa die trotz der vorangegangenen Diskussion insgesamt positive Beurteilung Veroneses in der *conférence* vom 1.10.1667. (s.o.; vgl. auch Teyssédre 1965, S. 76-83).

¹²³⁸Vgl. zum *œuvre* Lancrets allgemein Wildenstein 1924 und Holmes 1991; zu Pater Ingersoll-Smouse 1928 und Ingamells 1989, S. 285-306.

¹²³⁹Die ausführlichsten Darstellungen zur französischen Malerei zwischen 1720-30 finden sich bei Wakefield, der die Jahre zwischen dem Tod Watteaus und dem *concours* von 1727 als die entscheidende Phase für die Entwicklung der typischen französischen Rokokomalerei interpretiert, sowie in Bordeaux' Monographie über François Lemoyne. (Wakefield 1984, S. 42-48; Bordeaux 1984, S. 32-41). Andere Autoren, wie etwa Bauer/Sedlmayr, verstehen die Kunst dieses Jahrzehnts als bloße Spätphase der *Régence* (Bauer/Sedlmayr 1992, S. 55-59) oder stellen sie im größeren Zusammenhang dar. (Vgl. Réau, t. 1, 1925, S. 36 et passim; Conisbee 1981, S. 77 et passim; Bryson 1981, S. 89-121; Levey 1993, S. 21 et passim).

dieser: Jean-François de Troy (1679-1752)¹²⁴⁰ und Jean-François Lemoyne (1688-1737)¹²⁴¹. Beide fanden erst in den 1720er Jahren - nach dem Tod Watteaus (1721) und Coypels (1722) - zu einem wirklich eigenen Stil, mit dem es ihnen gelang, den Schritt über die eklektizistische Auffassung in der französischen Malerei hinaus zu vollziehen¹²⁴². Dabei setzten sich zwar sowohl de Troy, als auch Lemoyne durchaus mit der Kunst Watteaus, Vleguhels' oder Riccis auseinander, in ihrem Verhältnis zur Malerei der *grands maîtres* blieben sie jedoch stärker von den Vorstellungen des ausgehenden 17. Jahrhunderts geprägt.

4.1. Jean-François de Troy

Nachdem Jean-François de Troy zunächst in Paris bei seinem Vater François de Troy (1645-1730) und an der *Académie Royale*¹²⁴³ ausgebildet worden war, bot sich ihm im Winter 1698/99 die Möglichkeit zu einer Reise nach Italien, wo er sich bis 1706 oder 1708 aufhalten sollte¹²⁴⁴. In diesen Jahren lebte der junge Maler vor allem in Rom und Pisa, verbrachte aber anscheinend auch einige Zeit in Venedig.¹²⁴⁵ Obwohl de Troy nach Dézallier d'Argenville in Italien "*études étonnantes tant en desseins qu'en tableaux*" schuf¹²⁴⁶, blieb doch in seiner Malerei die unmittelbare Wirkung der italienischen Kunst zunächst vergleichsweise gering. Abgesehen von einigen erkennbaren Einflüssen Guerchinos¹²⁴⁷ dominieren in seinen Bildern vielmehr die

¹²⁴⁰Zu Leben und Werk Jean-François de Troys ist bis jetzt keine Monographie mit Werkkatalog veröffentlicht worden. Die wichtigsten Publikationen sind nach wie vor Dilke 1899, Lapauze 1924, t. 1, S. 216-247, Brière 1930 und neuerdings Bordeaux 1989; vgl. auch Levey 1993, S. 21-25; zu de Troys Zeichnungen Rosenberg 1995.

¹²⁴¹Vgl. zu Lemoynes Leben und Kunst Wilhelm 1938, Bordeaux 1984 und Bailey/Hamilton 1991, S. 147-178.

¹²⁴²Zur Bedeutung beider Künstler für die Entwicklung des französischen Rokoko s. Brière 1930; Bordeaux 1984, insbes. S. 35-41, und ders. 1989. Bestätigt wird diese Einschätzung der modernen Kunstgeschichte bereits durch das Urteil der Zeitgenossen. So schreibt Dézallier d'Argenville über Lemoynes Deckenmalereien im *Salon d'Hercule* in Versailles: "*On peut regarder ce salon comme un monument éclatant, qui prouve à la postérité le progrès de la peinture en France sous le règne de Louis XV.*" (Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 421).

¹²⁴³Caylus 1910, S. 26-32; Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 366; Mariette 1966, t. 2, S. 100-101 Über de Troys Jugend und seinen Aufenthalt in Italien sind aus den zeitgenössischen Quellen nur wenige ertragreiche Informationen zu gewinnen, die kaum eine Beurteilung seiner künstlerischen Entwicklung zulassen. (Bordeaux 1989, S. 144).

¹²⁴⁴Caylus 1910, S. 30; Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 366; Mariette 1966, t. 2, S. 100-101. Während Caylus und Dézallier von einem neunjährigen Aufenthalt in Italien sprechen, geht die neuere Forschung von einer kürzeren Zeit aus und nimmt an, daß de Troy bereits 1706 nach Paris zurückkehrte (Bordeaux 1989, S. 144; Bailey/Hamilton 1991, S. 107).

¹²⁴⁵Caylus 1910, S. 30; Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 366.

¹²⁴⁶Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 366. Auch Valory erwähnt "*copies qu'il avoit faites en Italie d'après l'antique et les grand maîtres.*" (Valory, in Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 258).

¹²⁴⁷Etwa in den Lichtkontrasten in dem 1715 entstandenen Bild "*Suzanne et les vieillards*" (Moskau, Puschkin Museum, Inv.-Nr.2771; Brière 1930, Kat.-Nr. I/6; vgl. Bordeaux 1989, S. 145).

deklamatorische Auffassung der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts¹²⁴⁸ und die kraftvolle Farbgebung der *rubenistes* um Antoine Coypel und Nicolas Largillière¹²⁴⁹.

Erst in den 1720er Jahren entwickelte de Troy mit seinen "*tableaux à la mode*" und seinen dekorativen mythologischen Darstellungen eine eigenständigere Kunstauffassung, mit der er nun große öffentliche Anerkennung fand¹²⁵⁰. Zu seinen Auftraggebern zählten der *financier* Samuel Bernard (1651-1739)¹²⁵¹, der *conseiller au parlement de Metz* François Christophe Lalive de July¹²⁵², Germain-Louis de Chauvelin (1685-1772)¹²⁵³ und der *duc d'Orléans*. Gerade der persönliche Kunstgeschmack des letzteren könnte auch einen Einfluß auf die stilistische Weiterentwicklung in de Troys Malerei ausgeübt haben. Denn es ist auffallend, daß sich die Gemälde, "*Mercure confiant l'enfant Bacchus aux nymphes de Nysé*" und "*Bacchus et Ariane*", die vermutlich beide für den Regenten entstanden sind, im Stil von den vorangegangenen Arbeiten de Troys abheben¹²⁵⁴. Denn sie zeichnen sich durch ein besonders reiches Kolorit aus, das der venezianischen *Cinquecento*-Malerei - vor allem Tizian - verpflichtet ist¹²⁵⁵, und stehen in ihrer lebendig bewegten Komposition den lebhaften Darstellungen Rubens' oder Antoine Coypels nahe.

¹²⁴⁸Insgesamt sind alle vor 1738 entstandenen Gemälde de Troys deutlich der französischen Tradition verbunden. Erst nach der endgültigen Übersiedelung des Malers nach Rom veränderte sich sein Stil und zeigt nun Anklänge an die italienische Barockmalerei, insbesondere an Francesco Solimena, Sebastiano Conca, Francesco de Mura und Guiseppe Chiari. (Bordeaux 1989, S. 147; zu de Troys Spätstil auch Valory, in Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 267).

¹²⁴⁹Vgl. beispielsweise das Kolorit der 1989 im New Yorker Kunsthandel aufgetauchten Darstellung der Götter Vertumnus und Pomona (Sotheby's, 18.1.1989, Los-Nr. 158), die zwischen 1717 und 1723 entstanden sein dürfte. (s. Bordeaux 1989, S. 143, 147; Bailey/Hamilton 1991, S. 107). Eine ganz entsprechende Haltung findet sich im übrigen auch bei Jean Raoux (1677-1734), der während seines drei Jahre andauernden Aufenthaltes in Venedig einen Zyklus von acht mythologischen Gemälden für den Palazzo Giustinian-Lolin schuf. Trotz des belegten Interesses Raoux' an der venezianischen Kunst des *cinquecento* sind diese Arbeiten stilistisch kaum von der venezianischen Malerei beeinflusst und bleiben selbst in ihrem Kolorit eher dem Stil Antoine Coypels als venezianischen Vorbildern verpflichtet. (Galli Rosso 1989/90, S. 62-63). Interessanterweise ist dagegen nach Raoux' Rückkehr aus Italien in seinen Arbeiten in Kolorit, Posen und Gesichtstypen ein Einfluß Veroneses spürbar. Es ist bezeichnend, daß dies ganz besonders in den Bildern der Jahre um 1715 greifbar wird, wie etwa in Raoux' Aufnahmestück für die *Académie Royale* ("*Pygmalion amoureux de sa statue*"; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 766; s. Bataille 1930, S. 267-269 und Kat.-Nr. 5).

¹²⁵⁰Brière 1930, S. 6; Bordeaux 1989, S. 147; vgl. auch Levey 1993, S. 21-23, der auf die zukunftsweisende Bedeutung der "*tableaux de la mode*" hinweist.

¹²⁵¹Zur Ausstattung der Räume im *hôtel Bernards* s. Scott 1995, S. 216 und S. 300, Anm. 34.

¹²⁵²Für Lalives Pariser *hôtel* malte de Troy allein in den Jahren 1726-27 nicht weniger als 35 Bilder. (Bordeaux 1989, S. 153).

¹²⁵³Außenminister und Siegelbewahrer Ludwigs XV. Für Chauvelin schuf de Troy zwei seiner im 18. Jahrhundert besonders geschätzten Gemälde. (Vgl. Bordeaux 1989, S. 162 und Fig. 1 und 32).

¹²⁵⁴Beide Gemälde stammen aus dem Jahr 1717 und befinden heute sich in Berlin (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Inv.-Nr. KFMV.240 und KFMV.241; Brière 1930, Kat.-Nr. I/36 und I/37). Zur Vermutung, sie seien für den Regenten gemalt wurden s. Bordeaux 1989, S. 148.

¹²⁵⁵Vgl. insbesondere Tizians "*Diana e Atteone*" und "*Diana e Callisto*" (beide um 1556-1559; zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Besitz des *duc d'Orléans*, heute Edinburgh, National Gallery of Scotland; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 9 und 10) sowie "*Diana e Atteone*" (1559; London, National Gallery; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 8; ebenfalls früher Sammlung d'Orléans). Vgl. zum gesamten Thema Bordeaux 1989, S. 148.

In der Zeit seines öffentlichen Erfolges, schuf de Troy in großer Zahl dekorative allegorische Kompositionen, für die er häufig einzelne Figuren und Motive von fremden Vorbildern oder eigenen älteren Darstellungen übernahm und weiterverarbeitete. In dieser Phase lassen sich auch immer wieder einzelne Entlehnungen nach Veronese finden, wie etwa bei der Komposition *“Zéphyr et Flore”* (**Abb. 125**)¹²⁵⁶, wo die gewählte, nur leicht verkürzte Untersicht an Veroneses Deckenkompositionen - beispielsweise in der Bibliotheca Marciana (vgl. **Abb. 16**)¹²⁵⁷ - erinnern, die de Troy während seines Aufenthaltes in Venedig gesehen haben dürfte. Auch die Figur des körperhaft schweren und doch in der Bewegung leicht aufgefaßten Windgottes scheint Veronese nachgebildet zu sein, wie etwa den Engeln auf dem Altarbild in der Kirche von Paglia¹²⁵⁸ oder auf der *“Apparizione della Madonna a San Luca”* (**Abb. 126**)¹²⁵⁹. Ein genereller Einfluß Veroneses ist weiterhin bei der Bildung der weiblichen Akte mit ihrem hellen Inkarnat (**Abb. 127**)¹²⁶⁰ und bei dem häufig verwendeten Typus blonder Frauen mit komplizierten, perlengeschmückten Frisuren¹²⁶¹ vorhanden, ohne daß jedoch bei de Troy eine besondere Vorliebe für diesen venezianischen Meister zu beobachten wäre. Dagegen sind seine Arbeiten dieser Zeit eindeutig von der Kunst Charles de La Fosses beeinflusst¹²⁶², woraus zugleich den geistige Hintergrund ersichtlich wird, vor dem sich die Rezeption alter Meister bei de Troy vollzog. Denn offenbar studierte de Troy alle anerkannten Vorbilder sorgfältig und machte durchaus einzelne Anleihen bei ihnen. Jedoch zitierte er die *grands maîtres* niemals so offen wie Sebastiano Ricci, Nicolas Vleughels oder auch Watteau, sondern verarbeitete sie stets geschickt und verbarg diese Vorbilder damit zugleich. Mit diesem Ansatz griff de Troy also wieder auf die Vorstellungen zurück, die schon die Arbeiten Charles de La Fosses, Antoine Coypels oder der Brüder Boullogne geprägt hatten¹²⁶³.

¹²⁵⁶1724; Öl auf Leinwand; Versailles, Hôtel de Ville (Brière 1930, Kat.-Nr. I/41). Eine ganz entsprechende Pose nimmt auch die Protagonistin des Bildes *“David et Bethsabée”* aus dem Jahr 1727 ein (bekannt auch unter dem Titel *“Bethsabée au bain”*; Angers, Musée des Beaux-Arts; Inv.-Nr. 167; Brière 1930, Kat.-Nr. I/3). Bei dieser Komposition findet sich zusätzlich eine Hintergrundsarchitektur, die ebenfalls in der Art Veroneses gestaltet wurde.

¹²⁵⁷1556/57; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 68.

¹²⁵⁸Um 1562; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 145.

¹²⁵⁹1581; Venedig, San Luca; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 321.

¹²⁶⁰Vgl. etwa *“Le Bain de Diane et des nymphes”* (um 1722-24; Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 84.PA.44; **Abb. 127**) oder *“David et Bethsabée”* (1727; Angers, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 167; Brière 1930, Kat. I/3).

¹²⁶¹Z.B. bei *“Diane surprise par Actéon”* (1734; Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 618; Brière 1930, Kat.-Nr. I/40).

¹²⁶²Bordeaux weist auf Zusammenhänge hin, die beispielsweise zwischen de Troys *“Bacchus et Ariane”* aus dem Jahr 1725 (Montpellier, Musée Fabre, Inv.-Nr. 537; Brière 1930, S. 46 unter den *“pièces rejetées”*) und La Fosses Gemälde desselben Themas (1699; Dijon, Musée des Beaux-Arts; Stoffmann 1964, Kat.-Nr. 45) bestehen oder zwischen de Troys *“Enlèvement de Proserpine”* (1735; London Colnaghi; Brière 1930, Kat.-Nr. 33) und La Fosses Darstellung desselben Motivs (1673; Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts; Stoffmann 1964, Kat.-Nr. 7; vgl. Bordeaux 1989, S. 154).

¹²⁶³Ein ganz entsprechender Ansatz ist auch bei Antoine Coypels Sohn Charles-Antoine (1694-1752) zu beobachten, dessen Malerei von einem starken Eklektizismus geprägt ist und sich vor allem an Vorbildern der italienischen Schule (Raffael, Michelangelo, den Carracci, Domenichino, Giulio Romano, Tizian, Guido Reni und Veronese) sowie an Poussin orientiert. (Locquin 1912, S. 4-5; Lefrançois 1994). Auch in der Farbgestaltung der Bilder Charles-Antoine Coypels läßt sich zugleich ein deutlicher Einfluß der *rubenistes* aus der Generation seines

Erst nachdem de Troy 1738 Nachfolger Nicolas Vleughels' im Amt des Direktors der *Académie de France à Rome* geworden war¹²⁶⁴, scheint sich sein Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit gewandelt zu haben. Vor allem in bezug auf Paolo Veronese ist diese Entwicklung bemerkenswert. Denn nach einer Notiz Charles de Brosses (1709-1777), der de Troy in Rom besuchte, hielt dieser Veronese für den besten aller Maler - mit Ausnahme seiner selbst¹²⁶⁵. Auch die Erinnerungen, die de Troys Schüler Jean-Jacques Caffieri (1725-1792) am 2.10.1762 in der *Académie Royale* vortrug¹²⁶⁶, bestätigen die Bedeutung, die die Malerei Veroneses für de Troys späten Stil hatte¹²⁶⁷. Hier heißt es: "[...] *il avoit beaucoup de génie et de fécondité; riche dans toutes ses compositions, qui annonçoient l'opulence, noble dans ses personnages et dans ses caractères, hardi dans sa façon de dessiner et vigoureux de couleur, grand et vaste dans ses fonds qui ne laissoient rien à désirer, toutes ces qualités faisoient remarquer aux connoisseurs combien il s'étoit appliqué à étudier Rubens et Paul Véronèse. Je lui ai entendu dire plusieurs fois qu'il les avoit toujours regardés comme ses maîtres, particulièrement le dernier [...]*"¹²⁶⁸.

Trotz dieser Angaben in den zeitgenössischen Quellen fehlen auch in Rom direkte Übernahmen und Anleihen aus Werken Veroneses in de Troys Arbeiten. Jedoch zeigen einige der 1738-1740 entstandenen Kartons zur Geschichte der Esther¹²⁶⁹, eine deutliche Orientierung am Stil und am Kolorit Veroneses¹²⁷⁰. Am offensichtlichsten ist diese Abhängigkeit beim ersten Gemälde des Zyklus "*Le Couronnement d'Esther*" (**Abb. 128**)¹²⁷¹, einer prachtvollen Festszene, deren reiche Hintergrundarchitektur und bildparallele Anordnung der Figurengruppen durch Veroneses

Vaters beobachten. Das ausgeprägte Interesse an der Malerei der Vergangenheit wird auch durch Coypels persönliche Kunstsammlung bestätigt, zu der insgesamt 10 Kopien nach italienischen und flämischen Vorbildern gehörten. (Lefrançois 1994; Kat.-Nr. P. 421-430).

¹²⁶⁴Vgl. Caylus 1910, S. 36-38. Danach war de Troy auch in Rom sehr erfolgreich und genoß unter den italienischen Künstlern ein hohes Ansehen.

¹²⁶⁵De Brosses schreibt in einem Brief an *Mme. Cortois de Quincey* 1739/40: "*J'y [d.h. im Haus de Troy in Rom] vais souper volontiers: [...] On joue aux échecs, au piquet; on converse des petites nouvelles de France; on s'égosille sur la peinture contre M. de Troy, qui ne connaît point de peintre au-dessus du Véronèse, si ce n'est lui-même.*" (Brosses 1858, t. 2, S. 231).

¹²⁶⁶Publiziert bei Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 281-288.

¹²⁶⁷Caffieri hielt sich ab 1749 in Rom auf und scheint de Troy gut gekannt und sehr geschätzt zu haben. (Vgl. zu Caffieri C.Navarra in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 15, 1966, S. 499).

¹²⁶⁸Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 281.

¹²⁶⁹Die Esther-Serie besteht aus insgesamt sieben, in königlichem Auftrag gemalten Ölbildern, die als Vorlagen für Tapisserien der *Manufacture des Gobelins* dienten. (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8213-8219; Brière 1930, Kat.-Nr. I/9-21); vgl. zu der Serie Brière 1930, S. 18-21; Compin/Roquebert [u.a.] 1986, t. 4, S. 239-240; Sahut 1985). Nach Valory soll de Troy bereits seit 1736, also noch in Paris, Vorstudien für die Gemälde angefertigt haben. (Valory, in Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 277; vgl. auch Wakefield 1984, S. 48-51).

¹²⁷⁰Anscheinend wurde für Darstellungen des Esther-Themas traditionell gerne auf Veronese zurückgegriffen. Darauf deutet u.a. die Abhängigkeit zweier Esther-Darstellungen Peter Paul Rubens' (1620-21; Antwerpen, Église des Jésuites; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 17; sowie ein verschollenes Gemälde, Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 128) von Veroneses Gemälde desselben Themas in San Sebastiano (1555/56; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 57) hin. (Vgl. Janson 1937, S. 27; vgl. auch die Bewunderung, die Charles de Brosses in seinen Briefen aus den Jahren 1739-40 für diese Komposition äußerte; Brosse 1858, t. 1, S. 209).

¹²⁷¹1738; Paris, Musée du Louvre; Inv.-Nr. 8213; Brière 1930, Kat.-Nr. I/11.

Kompositionen inspiriert wurde und die auch in ihrem lebendigen Kolorit an Veronese erinnert¹²⁷². Auch die beiden etwas später entstandenen Szenen “*Le Dédain de Mardochée envers Aman*”¹²⁷³ und “*Le Repas d’Esther et d’Assuérus*” (Abb. 129)¹²⁷⁴ weisen noch eine gewisse Nähe zu Veronese auf. Diese ist aber weniger ausgeprägt als bei der Krönungsszene und äußert sich eher in allgemeinen Anklängen und in der Verwendung einzelner, besonders beliebter Erfindungen Veroneses, wie etwa des Dieners, der im Vordergrund einer Festszene vor dem Tisch steht und Wein eingießt (Abb. 129). Dieses Motiv, das de Troy aus Veroneses “*Nozze di Cana*” im Refektorium der Benediktiner von San Giorgio Maggiore in Venedig (Abb. 93)¹²⁷⁵ übernahm, wurde im gesamten 18. Jahrhundert von französischen Malern immer wieder kopiert und in eigenen Werken weiterverwendet¹²⁷⁶.

Es ist bezeichnend für die generelle Rezeptionshaltung in den Jahren um 1730 bis 1750, daß sich de Troy gerade dann auf Veronese bezieht, wenn er große, repräsentative Kompositionen mit dem Charakter offizieller Zeremonien gestaltet. Denn nachdem die Phase der eigentlichen Suche nach einem neuen Stil abgeschlossen war, wurden die Vorbilder für neue Kompositionen gezielt nach dem zu gestaltenden Thema ausgewählt. Dabei galten für einzelne Sujets jeweils die Arbeiten ganz bestimmter Künstler als maßstabsetzend¹²⁷⁷. Werke Veroneses wurden vor allem dann als Modell herangezogen, wenn der “Raub der Europa” dargestellt werden sollte¹²⁷⁸ und wenn Festszenen zu gestalten waren¹²⁷⁹. Daß de Troy in der Wahl dieses Vorbildes für seine Esther-Szenen den Vorstellungen der französischen Kunstöffentlichkeit ganz und gar entsprach, ist an dem großen Erfolg abzulesen, den die ersten Skizzen zu der Serie bei ihrer öffentlichen Präsentation 1737 erzielten¹²⁸⁰. Dies ist aber auch den Notizen Pierre-Jean Mariettes aus dem Jahr 1762 zu entnehmen. Denn obwohl dieser de Troy gegenüber insgesamt durchaus kritisch

¹²⁷²Vgl. Brière 1930, S. 20.

¹²⁷³1740; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8214; Brière 1930, Kat.-Nr. I/13.

¹²⁷⁴1739/40; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8217; Brière 1930, Kat.-Nr. I/19.

¹²⁷⁵1562; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 149. Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des Gemäldes Prier 1992 und ders. 1997.

¹²⁷⁶So z.B. auch von Honoré Fragonard auf einem Studienblatt mit mehreren Figuren nach Veroneses Komposition, das während seiner Italienreise mit *abbé* Saint-Non 1761 entstand. (Passadena, The Norton Simon Foundation; Ananoff 1961-70, Kat.-Nr. 1805; Abb. 167). Vgl. zu Fragonards Veronese-Kopien Rosenberg 1989.

¹²⁷⁷Wahrscheinlich dürfte diese regelmäßige Bevorzugung ganz bestimmter Vorbilder seinen Ursprung in der Ausbildung an der *Académie Royale* haben, die die meisten französischen Maler durchliefen. Denn hier wurde ein ganz bestimmtes Repertoire vorbildhafter Lösungen vermittelt, auf das später fast schematisch zurückgegriffen werden konnte.

¹²⁷⁸Zur Gestaltung des Europa-Themas im 18. Jahrhundert s.u.

¹²⁷⁹Bereits Félibien hatte Veroneses Meisterschaft in diesem Genre herausgehoben und angemerkt: “*Outre la belle disposition des figures, & la maniere admirable dont ces [...] Tableaux sont peints, on peut encore considerer la beauté des habits, la richesse des vases, & les autres accompagnemens, qui representent dans ces festins une magnificence aussi grande que tout ce qu’on a écrit autrefois de ceux du Roi Assuerus, & de tant d’autres si celebres dans l’histoire.*” (Félibien 1725, t. 3, S. 140). Vgl. dazu auch Prier 1997, insbes. S. 119-120 und 132.

¹²⁸⁰Wakefield 1984, S. 50.

und reserviert eingestellt war¹²⁸¹, schrieb er über die Esther-Serie: “*Les compositions étoient extrêmement riches et faites pour plaire. On fut plus content des tableaux d’Esther et l’on eut raison. Il ne les faut pas éplucher; ils fourmillent de défauts, et avec cela on est forcé de les admirer.*”¹²⁸² Damit bestätigt der Text zugleich die generelle Grundhaltung der französischen *connoisseurs*, Festszenen zur goutieren, die sich an Veroneses großen Gruppenkompositionen orientieren.

Die künstlerische Entwicklung Jean-François de Troy macht deutlich, wie stark die Vorstellungen aus der Generation Charles de La Fosses auch noch Jahre später weiterlebten und weiterwirkten¹²⁸³. Während sich de Troy in seinen modernen “*tableaux de la mode*” an Watteau und den von ihm entwickelten neuen Themen für die französische Malerei orientierte¹²⁸⁴, blieb die Rezeption der *grands maîtres* der Vergangenheit in seinen Arbeiten fast ausschließlich auf das Genre der Historienmalerei beschränkt. Seine Art, mit den Vorbildern umzugehen, ist dabei typisch für die Kunstauffassung im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, als man die Kunst der Vergangenheit als ein frei verfügbares Repertoire einzelner exemplarischer Lösungen verstand, aus dem eine Auswahl für neue Kompositionen getroffen werden konnte, und damit im Prinzip noch immer der Auffassung aus den Jahren kurz vor 1700 verbunden blieb.

4.2. François Lemoyne

Anders als sein Rivale de Troy hatte François Lemoyne zunächst keine Möglichkeit zu einem Aufenthalt in Italien. Zwar hatte er sich bereits während seiner von 1701 bis 1713 dauernden Lehrzeit bei Louis Galloche (1670-1761) für die italienische Malerei interessiert und war dabei nach Dézallier d’Argenville besonders vom Stil Guido Renis und Carlo Marattis geprägt worden¹²⁸⁵, er blieb jedoch - wie Watteau - in seinen Studien zunächst ganz auf Paris beschränkt¹²⁸⁶. Erst 1723, fünf Jahre nach seiner offiziellen Aufnahme in die *Académie Royale* und zu einer Zeit, als Lemoyne bereits ein angesehener und vom *duc* d’Antin protegierter Maler war¹²⁸⁷, bot sich ihm die Möglichkeit, Italien für einige Monate zu besuchen¹²⁸⁸. Lemoyne hielt

¹²⁸¹Vgl. Mariette 1966, t. 2, S. 100-101.

¹²⁸²Mariette 1966, t.2, S.103-104. Auch Valory und Caffieri loben die Esther-Serie wegen ihrer besonderen Qualitäten. (s. Dussieux [u.a.] t. 2, 1854, S. 268 und S. 282; vgl. auch Brière 1930, S. 20-21).

¹²⁸³Vgl. dazu generell Wakefield 1984, S. 42.

¹²⁸⁴Vgl. dazu Dilke 1899, S. 281-282.

¹²⁸⁵Dézallier d’Argenville 1762, t. 4, S. 417.

¹²⁸⁶Obwohl Lemoyne 1711 den *prix de Rome* gewonnen hatte, konnte er die mit dem Preis verbundene Italienreise wegen der problematischen Finanzlage der französischen Krone nicht antreten. (s. Caylus 1752, S. 83; Bordeaux 1984, S. 14).

¹²⁸⁷Zur Förderung Lemoynes durch den *duc* d’Antin s. Clements 1996, S. 654.

¹²⁸⁸Lemoyne bereiste Italien von November/Dezember 1723 bis August 1724 als Begleiter des kunstliebenden *fermier général* François Berger (1684-um 1747). Berger, ein enger Freund des *duc* d’Antin, war einer der einflußreichsten Mäzene des Malers, der eine Reihe seiner wichtigsten Arbeiten in Auftrag gab oder erwarb, darunter u.a. “*Persée délivrant Andromède*”, “*Hercule et Omphale*” und “*Femme qui entre dans le bain*”. (Vgl. zu seiner Person Bordeaux 1984, S. 32 et passim; Ingamells 1989, S. 245-246).

sich in dieser Zeit in Bologna, Venedig, Rom und Neapel auf¹²⁸⁹ und malte zwei seiner besonders erfolgreichen Bilder: *“Hercule et Omphale”* (Abb. 130)¹²⁹⁰ und *“Femme qui entre dans le bain”*¹²⁹¹. Nach Mariettes Meinung profitierte Lemoyne in Italien vor allem von seinem Studium der Werke Veroneses und Parmiggianinos¹²⁹², in dieser Zeit dürfte aber auch der Einfluß Antonio Pellegrinis¹²⁹³ und insbesondere Sebastiano Riccis zum Tragen gekommen sein¹²⁹⁴. Denn wie Caylus und Nonnote berichten, suchte Lemoyne den venezianischen Maler auf und legte ihm seine neuesten Arbeiten zur Beurteilung vor¹²⁹⁵.

Die Jahre nach Lemoynes Rückkehr aus Italien bis zu seinem Selbstmord 1737 waren geprägt von offiziellen Erfolgen des Malers: 1727 gewann er (gemeinsam mit Jean François de Troy) den von *duc d’Antin* ausgeschriebenen *concours* im Genre der Historienmalerei¹²⁹⁶, im selben Jahr ernannte ihn die *Académie Royale* zum *adjoint-à-professeur*, 1733 zum Professor. Gleichzeitig führte er eine Reihe großer offizieller Aufträge aus, wie die Deckenmalerei der Marienkapelle in Saint-Sulpice in Paris (1730-32) oder im *salon d’Hercule* in Versailles (1732-36), und wurde von einem Kreis bedeutender französischer Kunstliebhaber gefördert, zu dem die *comtesse de Verrue*, Edme François Gersaint, Antoine de La Roque, der *prince de Rohan*, Pierre Crozat, Jean de Jullienne und François Berger gehörten¹²⁹⁷.

Lemoynes künstlerische Rezeption der Kunst Veroneses stand zunächst zu Beginn der 1720er Jahre noch durchaus unter dem Einfluß der offen eklektizistischen Ansätze aus dem zweiten

¹²⁸⁹Caylus 1752, S. 86. Den bei Caylus nicht erwähnten Besuch in Neapel belegen zwei Briefe Charles François Poersons an den *duc d’Antin* vom 4. und 11.4.1724. (Vgl. zur Italienreise Lemoynes allgemein Bordeaux 1984, S. 16 und 35-39).

¹²⁹⁰1724; Paris, Musée du Louvre; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 47.

¹²⁹¹1724; Aufenthaltsort unbekannt; eine eigenhändige Replik aus dem Jahr 1725 in St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 48-49). Bereits von Mariette wurden beide Bilder besonders lobend erwähnt und ihre Entstehung während der Italienreise bezeugt. (Mariette 1966, t. 3, S. 132).

¹²⁹²Mariette schreibt wörtlich: *“L’on voit bien qu’il a sceu profiter de la vue des ouvrages de Paul Véronèse et surtout de ceux du Parmesan, dont il tâche d’imiter les tours gracieux.”* (Mariette 1966, t. 3, S. 132).

¹²⁹³Vgl. generell zu Pellegrinis Einfluß auf Lemoyne Bordeaux 1984, S. 21-26 und 30-31; zum Einfluß auf das Bild *“Hercule et Omphale”* Bailey/Hamilton 1991, insbes. S. 148-153.

¹²⁹⁴Vgl. Bailey/Hamilton 1991, S. 148-153. Lemoyne könnte Ricci bereits bei dessen Aufenthalt in Paris 1716/17 getroffen haben. Ein Einfluß Riccis ist auf jeden Fall in Lemoynes Gemälden der frühen 1720er Jahre offensichtlich und wurde verschiedentlich in der Literatur herausgestellt. (Vgl. Bordeaux 1984, S. 30-31, und die von ihm zusammengestellte Übersicht den Stand der Forschung bis 1984, S. 21-26).

¹²⁹⁵Caylus 1910, S. 54. Nach Nonnote zeigte Lemoyne Ricci seine fast vollendete *“Badende”*, wobei der venezianische Maler einige Verbesserungsvorschläge für die Haltung und Formgebung des rechten Fußes machte, die auch übernommen wurden. (Nonnote 1902, S. 526).

¹²⁹⁶Vgl. zum Wettbewerb und seinen Hintergründen Dilke 1899, S. 284-285, Rosenberg 1977/1 und Clements 1996.

¹²⁹⁷Zur Biographie Lemoynes s. Bordeaux 1984, S. 13-20; zu seinen Erfolgen als Historienmaler ebd. S. 35-47.

Jahrzehnt des Jahrhunderts¹²⁹⁸. Wie die biographische Skizze des *comte de Caylus* berichtet, nutzte der Künstler vor seiner Italienreise hauptsächlich die Möglichkeit, in Pariser Sammlungen die Werke der großen Meister zu studieren, und ließ auch seine Schüler dort Kopien anfertigen¹²⁹⁹.

Daß Lemoyne sich in dieser Phase auch mit der Kunst Veroneses intensiv beschäftigte¹³⁰⁰, läßt sein Gemälde "*Persée délivrant Andromède*" (**Abb. 131**)¹³⁰¹ deutlich erkennen. Das unmittelbare Vorbild für diese Komposition war eine Darstellung desselben Themas von der Hand Veroneses, die sich seit 1665 im Besitz der französischen Könige befand und seit etwa 1700 zur Ausstattung von Meudon gehörte (**Abb. 132**)¹³⁰². In einer für Lemoyne ungewöhnlich offenen Art orientiert sich das Bild in der Gesamtanlage der Landschaft an Veronese - wie auch im Arrangement der Figuren, deren Posen in einer bewegten Kreiskomposition miteinander

¹²⁹⁸Hinweise auf eine Beschäftigung Lemoyne mit Veronese finden sich lediglich bei und Mariette (1966, t. 3, S. 132). Dézallier erwähnt zwar Vorbilder, nennt jedoch Veronese nicht (vgl. Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 417-420). Nonnotte, der in seiner Darstellung offenbar bereits von dem gewandelten Geschmack des mittleren 18. Jahrhunderts geprägt ist, erwähnt von den alten Meistern lediglich Correggio und Raffael, obwohl er durchaus einen Einfluß der venezianischen Schule auf Lemoyne Kunst beobachtet (Nonnotte 1902, S. 526-527). Leider sind die Angaben Pierre Testards (+1749) zu den Gemälden und Stichen aus dem Nachlaß Lemoyne in der Regel so allgemein gehalten (mit Ausnahme einiger Stichwerke werden keinerlei Hinweise auf die Urheber der Bilder gegeben), daß es nicht möglich ist festzustellen, ob sich in Lemoyne Besitz Stiche oder Kopien nach Werken Veroneses befunden haben. (Vgl. Guiffrey 1877, S. 198-218).

¹²⁹⁹Lemoyne arbeitete insbesondere in der königlichen Sammlung sowie in derjenigen des *duc d'Orléans*. (Caylus 1752, S. 82).

¹³⁰⁰Zwar läßt sich Lemoyne Studium der Werke Veroneses zumeist nur indirekt über den Stil seiner eigenen Gemälde belegen, jedoch existiert zumindest ein Hinweis darauf, daß er auch Darstellungen schuf, die sich sehr eng an dem älteren Meister orientierten oder ihn sogar kopierten. Denn im "*Mercure de France*" wurde im Juli 1738 ein Stich von Louis Jacob (1712-vor 1779) nach einem Gemälde Lemoyne angekündigt, das die Entwaffnung Amors nach einem Vorbild Veroneses zeigte. (Lennon 1990, S. 111).

¹³⁰¹1723; London, Wallace Collection; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 44. Wilhelm geht soweit, Lemoyne Gemälde als freie Kopie nach Veronese zu bezeichnen. (Wilhelm 1938, S. 254).

¹³⁰²1576-78; Rennes, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256. Das Gemälde ist ab 1662 im Besitz Fouquets und seit 1665 in der Sammlung Ludwig XIV. nachweisbar. (Inventaire Lebrun 1683, Nr. 183). Es gehörte zu den Bildern, die der Dauphin für die Ausstattung von Meudon aus den königlichen Sammlungen erbat (Engerand 1899, S. 69; Schnapper 1968, S. 62-64), und wurde zweimal im 18. Jahrhundert gestochen: in den 1720er Jahren von Louis Jacob (1712-vor 1779) für den *Recueil Crozat* (t. 2, No. XVI) und in der zweiten Jahrhunderthälfte von Charles Pierre Joseph Normand (1765-1840). Im Erläuterungstext, der im *Recueil Crozat* zu dem Gemälde veröffentlicht wurde, heißt es: "*L'on ne peut désirer un Tableau de Paul Veronese traité avec plus d'intelligence & de science que celui-ci [...]. La figure du Persée est véritablement en l'air & pleine de mouvement, & l'Andromède est dans une attitude qui exprime sa frayeur. Cette dernière figure est presque dans la demie teinte, & par cet artifice elle se détache merveilleusement bien de dessus son fond. C'est encore un des principaux Tableaux du Cabinet du Roy.*"

verbunden werden¹³⁰³. Auch die Idee der bogenförmig schwingenden Haltung Andromedas¹³⁰⁴ wurde direkt von Veroneses Darstellung abgeleitet¹³⁰⁵. Die Analyse der Körperhaltungen im Detail zeigt jedoch deutlich Lemoynes Tendenz, die komplizierten Posen des Vorbildes zu vereinfachen und ins Dekorative umzuformen. Dies ist sowohl an der Haltung der Prinzessin als auch an der offeneren, weniger in sich verschränkten Bewegung des heranstürmenden Perseus ablesbar. Eine ganz entsprechende Tendenz zur Umformung ins Dekorative und Liebliche wird auch bei den Proportionen und den Körperformen der Figuren deutlich. Vor allem in der Gestaltung Andromedas ist dabei ein Einfluß durch den Stil Giovanni-Antonio Pellegrinis unverkennbar, dessen erfolgreicher Aufenthalt in Paris unmittelbar vor der Entstehung von Lemoynes Gemälde stattgefunden hatte. Im *œuvre* Lemoynes nimmt „*Persée délivrant Andromède*“ eine gewisse Sonderstellung ein, da diese Komposition Veronese nicht nur besonders nahe steht, sondern sich auch relativ offen auf ihr Vorbild bezieht. Noch vor der Lemoynes Italienreise entstanden, reflektiert das Bild in seiner, für die spätere Entwicklung des Malers ungewöhnlich deutlichen Abhängigkeit von einem Vorbild noch ganz die eklektizistische Atmosphäre aus den Jahren kurz vor 1720, als Sebastiano Ricci Paris besuchte und Watteau und Vleughels Arbeiten voller Zitate und Anspielungen auf die *grands maîtres* schufen.

Mit der Darstellung der Andromeda, dem frühesten Beispiel für Lemoynes neue Auffassung des weiblichen Aktes, die im Verlauf der 1720er Jahre zu seinem spektakulären Erfolg bei den französischen Sammlern und Malern führen sollte¹³⁰⁶, wird jedoch auch zugleich die Überwindung der älteren Auffassungen sichtbar. Denn die in den folgenden Jahren entstehenden Frauenfiguren¹³⁰⁷ Lemoynes greifen zwar einerseits auf die Tradition der biegsamen und festen,

¹³⁰³Die von Bordeaux (1984, S. 90) herausgestellte Abhängigkeit von Tizians Komposition desselben Themas in der Wallace Collection (1554-56; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 30; **Abb. 133**), die sich im frühen 18. Jahrhundert in der Sammlung des *duc d'Orléans* befand, ist dagegen m.E. bei weitem weniger offensichtlich und läßt sich höchstens auf die fast vollständige Nacktheit Andromedas und die sehr sinnliche Art, wie der weibliche Akt hier präsentiert wird, beziehen.

¹³⁰⁴Gerade diese Haltung und die Sinnlichkeit der Aktdarstellung dürften einen wesentlichen Faktor für den ungewöhnlich großen Erfolg des Bildes bei seiner ersten Präsentation in der „*Exposition de la Jeunesse*“, im August 1723 dargestellt haben. (Bordeaux 1984, S. 90). Lemoynes griff auf diese Pose noch einmal, um 1729/31 zurück, als er die Befreiung Hesiones durch Herkules malte (Nancy, Musée des Beaux-Arts; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 85; **Abb. 134**). Dabei kombinierte er die stark gedehnte und gebogene Haltung Veroneses mit der en face-Präsentation des Aktes und den Proportionen, die er in Tizians Darstellung der Rettung Andromedas (1554-56; London, Wallace Collection; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 30; **Abb. 133**) vorgefunden hatte. (Vgl. zur Kritik Berninis an dieser Pose Brejon de Lavergnée 1987, S. 235).

¹³⁰⁵Die Wahl gerade des Gemäldes Veroneses als Vorbild für eine Darstellung der Andromeda durch Lemoynes ist kein Einzelfall. Entsprechende Anlehnungen finden sich auch in Charles-Antoine Coypels, nur im Stich von Louis Surugue von 1732 überlieferten Gemälde mit der entsprechenden Darstellung. (Wildenstein 1964, Nr. 34), wo die Figur der Andromeda ebenfalls an Veronese erinnert. Übernahmen wie diese deuten darauf hin, daß es unter den französischen Malern und Kennern einzelne Vorbilder für ganz bestimmte Sujets bevorzugt wurden und auf diese, abhängig vom Thema, immer wieder zurückgegriffen wurde.

¹³⁰⁶Vgl. Caylus 1752, S. 86. Lemoynes „Andromeda“ sollte nicht nur seine Zeitgenossen Jean-Baptiste van Loo und Noël-Nicolas Coypel nachhaltig beeinflussen, sondern auch seine Schüler Boucher und Natoire und -indirekt - Jean-Baptiste Marie Pierre. (Bordeaux 1985, S. 31; Mai/Weber Woelk, Kat.-Nr. 24; vgl. zu Bouchers Nachschöpfung dieser Figur in einer eigenen Darstellung der Andromeda vgl. Voss 1953, S. 85.)

¹³⁰⁷Als Beispiele für diesen Frauentyp zeigen: „*Hercule délivrant Hésione*“ (1729-31; Nancy, Musée des Beaux-Arts; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 85; **Abb. 134**), „*Iris*“ (1732-36; Versailles, Salon d'Hercule; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 95) und „*Temps enlevant la vérité*“ (1735-37; London, Wallace Collection; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 97).

fülligen Körper Veroneses zurück, die die französischen Künstler seit Charles de La Fosse fasziniert hatten, verband dieses Ideal aber zunehmend mit der gelängten Körperbildung, die von den Künstlern der Schule von Fontainebleau bevorzugt worden war, und der Weichheit der Akte Correggios¹³⁰⁸. Gerade die Orientierung an Correggio, die bei Lemoyne in viel stärkerem Maß zu finden ist als bei allen Malern vor ihm, bildete sicher eine wesentliche Neuentwicklung für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts. Vor allem der Vergleich mit François de Troy's Frauenfiguren (**Abb. 127**), die dem Ideal früherer Generationen wesentlich stärker verpflichtet sind, macht deutlich, wie neuartig die Auffassung Lemoyne's war. Von nun an sollte die intensive Beschäftigung mit Correggio für die Künstler des französischen Rokoko und vor allem für die Neoklassizisten der Jahrhundertmitte zu einer der entscheidenden Inspirationsquellen werden, hinter der die Bedeutung der Kunst Veroneses und seines Kreises deutlich zurücktrat¹³⁰⁹.

Seit der Mitte der 1720er Jahre, d.h. nachdem Lemoyne aus Italien zurückgekehrt war und als die Phase seines öffentlichen Erfolges begann, orientierte er sich in seinem Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit nicht mehr an der Art, wie die Maler des Crozat-Kreises um 1716 bis 1720 die *grands maîtres* rezipiert hatten, sondern er griff vielmehr wieder auf die Ansätze aus dem frühen 18. Jahrhundert zurück. Denn von nun an bezieht er sich fast nie mehr in Form offener Zitate auf seine Vorbilder, sondern er benutzt diese zwar, lernt von ihnen, verbirgt aber ihre Verwendung und integriert das Gelernte in seinen eigenen Stil. In dieser Auffassung scheint sich vor allem der Einfluß Charles de Laosses widerzuspiegeln¹³¹⁰, dessen Kunstauffassung Lemoyne Zeit seines Lebens bei der Gestaltung großer allegorischer Kompositionen nahestand¹³¹¹.

La Fosse's Kunst prägte anscheinend auch Lemoyne's koloristische Entwicklung. Denn wie die älteren *rubenistes* bemühten sich auch die jüngeren Maler besonders um eine lebendige Farbgestaltung seiner Gemälde, griff aber dabei nicht in erster Linie auf die Kunst Peter Paul Rubens' und seines Kreises zurück, sondern bevorzugte vielmehr die venezianische Malerei, insbesondere den Stil Veroneses und Sebastiano Riccis. Da sich diese Tendenz bereits vor Lemoyne's Reise nach Italien beobachten läßt¹³¹², dürfte auch sie auf den Einfluß des Kreises um La Fosse zurückzuführen sein. Wie nahe Lemoyne La Fosse steht, macht besonders ein

¹³⁰⁸Vgl. zum Frauenideal Lemoyne's Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 422-423; Bordeaux 1985, S. 31. Daß sich Lemoyne hierin wirklich an Correggio schulte, belegt u.a. die Existenz einer Kopie von seiner Hand nach Correggios "Io" (1531; Wien, Kunsthistorisches Museum; Bevilacqua/ Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 79; **Abb. 34**) in der Sammlung Orléans (St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv.-Nr. GE 1221).

¹³⁰⁹s.u.

¹³¹⁰Vgl. Breuille 1989, S. 286. Da gesicherte Informationen zu Lemoyne's Leben in den Jahren vor 1722 nur äußerlich spärlich vorhanden sind, muß nach dem heutigen Kenntnisstand auch jede Vermutung über einen direkten und persönlichen Kontakt Lemoyne's zum Künstler-Kreis um Pierre Crozat spekulativ bleiben. Jedoch könnte die von Dézallier d'Argenville überlieferte persönliche Bekanntschaft zwischen Lemoyne und Sebastiano Ricci, sowie eine Reihe stilistischer Charakteristika in Lemoyne's Malerei darauf hindeuten, daß zumindest um 1716/17 ein unmittelbarer Kontakt bestanden hat. (Vgl. dazu Bordeaux 1984, S. 28).

¹³¹¹Wilhelm 1951, S. 216; Bordeaux 1984, S. 30-32 und 64-65, 120. Einen Einfluß La Fosse's zeigt etwa noch die 1731-32 entstandene Darstellung der Himmelfahrt Mariens in Saint-Sulpice (Deckenfresko in der *Chapelle de la Sainte-Vierge*; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 91). Auch in Lemoyne's Auffassung des weiblichen Aktes lassen sich Einflüsse durch den Stil La Fosse's und Antoine Coyppels beobachten. (Bordeaux 1985, S. 31).

¹³¹²Lossky 1953, S. 27.

Vergleich seiner Farbgestaltung mit derjenigen La Fosses einerseits und derjenigen Jean-François de Troys auf der anderen Seite deutlich. So ist etwa de Troys Gemälde *“Bacchus et Ariane”* (Abb. 135)¹³¹³ zwar in seiner Gesamtauffassung und der Anlage der Hauptgruppe deutlich an La Fosses Darstellung desselben Themas (Abb. 136)¹³¹⁴ orientiert und verwendet helle, leuchtende Farben, die an die venezianische Kunst erinnern. Die einzelnen Farbtöne werden jedoch nicht aufeinander abgestimmt, sondern in der Tradition der Lokalfarbigkeit sehr unmittelbar nebeneinander gesetzt. Damit ist de Troy weit von der milden Farbgebung und der Harmonie der Farben entfernt, die La Fosse bevorzugte. Lemoyne geht dagegen ganz anders vor. Sein Gemälde *“Vénus et Adonis”* (Abb. 137)¹³¹⁵ etwa zeigt ein lebendiges, in den einzelnen Farbtönen vielfach nuanciertes Kolorit. In charakteristischer Art unterscheidet sich seine fein abgestufte, oft in der Wirkung flirrende Farbgestaltung und seine Bevorzugung der Töne Rosé-Rot, Türkis-Blau oder Blau-Grün von den klaren, in der Oberfläche wesentlich ruhigeren Farben de Troys. Denn de Troy steht hier der klassischen französischen Tradition des 17. Jahrhunderts stets sehr nahe, gleichgültig ob es sich um historische Sujets oder um seine *tableaux de la mode* handelt¹³¹⁶. Lemoyne Auffassung dagegen orientiert sich ganz deutlich an der Tradition des Künstler-Kreises um Pierre Crozat, in dem eine Farbgestaltung aus der Auseinandersetzung mit der Kunst Veroneses entwickelt worden war. Denn die bei ihm vorhandene Tendenz zu einer Gesamtharmonie der Farben gemahnt an La Fosse, seine hellen Rokoko-Töne Rosé und Blau finden ihre Entsprechung bei Sebastiano Ricci, und die flirrende, nervöse Gestaltung seiner Oberflächen erinnert an die gleißenden Stoffe in den Bildern Watteaus um 1716/17.

Nicht nur für Jean-François Lemoyne¹³¹⁷, sondern für viele Maler der nachfolgenden Generation sollte das Kolorit Veroneses der Aspekt in der Kunst des venezianischen Meisters sein, durch den sie am offensichtlichsten beeinflusst wurden. So entwickelten Boucher und Natoire ausgehend von der Rezeption der venezianischen Malerei durch Watteau und seine Generation und vermittelt über den Stil Lemoyne entwickelten Boucher und Natoire¹³¹⁸ die lebendige und

¹³¹³ 1717; Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Inv.-Nr. KFMV.240 (Brière 1930, Kat.-Nr. I/37).

¹³¹⁴ 1699; Dijon, Musée des Beaux-Arts (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 45).

¹³¹⁵ 1729; Stockholm, Nationalmuseum (Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 78).

¹³¹⁶ Vgl. als typische Beispiele de Troys *“La déclaration d’amour”* (1731; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. GK 5634; Brière 1930, Kat.-Nr. 85) und *“Le Temps qui découvre la Vérité”* (1733; London, National Gallery, Inv.-Nr. 6454; nicht bei Brière 1930); s. dazu auch Levey 1993, S. 22-23.

¹³¹⁷ Schon die Quellen des 18. Jahrhunderts bringen Lemoyne Kolorit mit Veronese in Verbindung, wie z.B. Mariette in seinen Aufzeichnungen zu den Gemälden *“Hercule et Omphale”* und *“Femme qui entre dans le bain”* (Mariette 1966, t. 3, S. 132). Caylus beschreibt die Farben Lemoyne als *“tons de couleur suaves”*, die so durch eine *“cadence dans la distribution de ses ombres & de ses couleurs”* miteinander verbunden würden, daß eine einzigartige Farbharmonie entstehe, *“dont il fut toujours touché par préférence”*. (Caylus 1752, S. 86).

¹³¹⁸ Die Frage, inwieweit die Lehrzeit Natoires und Bouchers bei Lemoyne einen Einfluß auf ihre weitere künstlerische Entwicklung ausübte, wurde in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert verschiedentlich diskutiert. Denn beide Künstler waren nur für wenige Monate in den Jahren 1717 bzw. 1719 und 1720 in Lemoyne Werkstatt tätig, und genauere Informationen über diese Zeit sind nicht überliefert. Zudem wollte Boucher später in offiziellen Äußerungen dieser Lehrzeit kaum eine Bedeutung für seine eigene Kunst einräumen. Dennoch ist die Tatsache, daß Lemoyne beide jungen Maler unterrichtete, prinzipiell nicht anzuzweifeln. (Vgl. die Notiz über Boucher im *Mercur de France*, Januar 1734; zitiert bei Ananoff / Wildenstein 1980, S. 9). Und auch die stilistischen Abhängigkeiten von Lemoyne sind in der Kunst der beiden Rokoko-Meister und anderer Künstler ihrer Generation ganz offensichtlich. (Vgl. Bordeaux 1984, S. 16 et passim; Bailey 1985, S. 80).

helle Farbskala, die ihre Palette bestimmen sollte¹³¹⁹. In der Auffassung der Figuren dagegen, die seit Lemoyne eine deutliche Tendenz zum Lieblichen und Eleganten zeigen und sich stärker als zuvor an Vorbildern Correggios orientieren¹³²⁰, unterscheidet sich die Malerei Lemoynes und seiner Schüler deutlich vom Stil Veroneses und löst sich auch von der Auffassung der älteren französischen Künstler.

Daß Lemoyne in seiner Grundhaltung den alten Meistern gegenüber aber ebenso wie Jean-François de Troy nicht der offenen Rezeption Riccis oder Vleughels anhing, sondern prinzipiell seine Vorbilder und Quellen lieber verbarg, ist nicht nur seiner Malerei selbst zu entnehmen, sondern wird auch aus den Berichten über seine Italien-Reise deutlich. So schreibt Dézallier d'Argenville, der französische Besucher habe in Rom zwar intensiv die italienische Kunst studiert, er habe aber keine Kopien nach italienischen Meistern angefertigt, sondern sich lediglich durch die Begegnung mit ihren Arbeiten inspirieren lassen¹³²¹. Obwohl Dézallier Lemoyne persönlich kannte und seine Äußerungen daher wohl eine besondere Authentizität beanspruchen dürfen, ist es nicht auszuschließen, daß dieser Bericht nicht vollständig der Realität entspricht, sondern vielmehr Lemoynes Wunsch entsprang, ein bestimmtes Bild von seinem Umgang mit der Kunst der Vergangenheit zu erwecken. Denn im Abschnitt über den Aufenthalt des Malers in Venedig erwähnt Dézallier dann doch - und eher beiläufig - Kopien Lemoynes nach Parmiggianino (1503-1540)¹³²². Dies deutet darauf hin, daß der Maler zwar realiter die *grands maîtres* studierte, daß er aber der Eindruck erzeugen wollte, die Kunst der Vergangenheit habe für seine eigenen Arbeiten eher eine allgemeine Inspirationsquelle, denn ein unmittelbares und direktes Vorbild dargestellt¹³²³.

Insgesamt scheint Lemoyne - ebenso wie Jean-François de Troy - in seinem Umgang mit den großen Meistern der Vergangenheit deutlich von der Auffassung der älteren französischen Künstler geprägt gewesen zu sein, und er verstand sich dabei offenbar selbst als in permanentem *paragone* zu den großen Vertretern der Historienmalei stehend¹³²⁴. Wie sehr Lemoynes

¹³¹⁹Daß Lemoyne bei seinem Unterricht auf dieselben Vorbilder zurückgriff, die schon die Künstler vor ihm bevorzugt hatten, belegt u.a. eine Bemerkung des *comte de Caylus*, der schreibt: "*Non-seulement il étudioit avec eux [d.i. mit seinen Schülern] la nature dans le campagnes; mais il copioit encore avec eux les ouvrages des grands Maîtres dans le cabinet du Palais Royal, déjà recommandable, avant l'acquisition que feu M. Le Duc d'Orléans fit des beaux tableaux de la reine de Suede.*" (Caylus 1752, S. 82).

¹³²⁰Vgl. etwa "*Vénus et Adonis*" (1729; Stockholm, Nationalmuseum; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 78; **Abb. 137**). Auch Dézallier d'Argenville stellt die Eleganz der Figuren Lemoynes heraus, wenn er urteilt: "[...] *ses contours sont coulans, ses têtes gracieuses & expressives, sa touche légère & spirituelle, & ses teintes extrêmement vives.*" (Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 426)

¹³²¹Wörtlich heißt es: "*Ses études & ses réflexions sur les ouvrages des grands hommes le perfectionnerent extrêmement, sans cependant en faire aucune copie, se contentant de l'inspection.*" (Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 419.)

¹³²²Dézallier d'Argenville 1762, t. 4, S. 420.

¹³²³Daß es durch das Studium der italienischen Malerei jedoch tatsächlich zu einer deutlichen Wandlung in Lemoynes Kunst kam, blieb allerdings den Zeitgenossen offenbar dennoch nicht verborgen. So spricht etwa der *comte de Caylus* von Lemoynes "*lumières qu'il avoit acquises en Italie*". (Caylus 1752, S. 100.)

¹³²⁴Darauf deuten die Berichte seiner Biographen hin, die Lemoynes ausgesprochenen Ehrgeiz und sein ständiges Mißtrauen gegenüber möglichen Konkurrenten dokumentieren, und auch Lemoynes lebhaftes Interesse an der Position des *premier peintre du roi* weist in diese Richtung. (Vgl. Caylus 1910, S.63; Bordeaux 1984, insbes. S. 41-47).

Kunstauffassung vom Gedanken des Wettstreites bestimmt war, ist nicht nur an seinem gespannten Verhältnis zu den Malern seiner eigenen Zeit - insbesondere Jean-François de Troy - ablesbar¹³²⁵, sondern auch an seiner Einstellung den *grands maîtres* gegenüber. So berichtet Dézallier d'Argenvilles in Zusammenhang mit der Schilderung der zunehmenden Wahnvorstellungen des Malers, wie er sich während seiner Arbeit an der Decke im *salon d'Hercule* in Versailles heftig darüber beklagt habe, daß im selben Raum zwei Bilder Veroneses¹³²⁶ aufgehängt worden waren. Denn er fürchtete, durch die so entstandene unmittelbare Nachbarschaft seiner Malerei zu den Werken Veroneses in eine schädlichen Konkurrenz zu dem venezianischen Meister zu geraten¹³²⁷.

Dieser Bericht enthüllt nicht nur Aspekte der inneren Befindlichkeit Lemoyne, sondern er macht zugleich deutlich, daß die Kunst der Caliar-Schule auch in den 1730er Jahren noch generell einen hohen Stellenwert einnahm und als wichtig und vorbildhaft wahrgenommen wurde. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Anekdote daneben vor allem unter Berücksichtigung der offenen Bewunderung für Veronese, die Lemoyne lebenslanger Rivale Jean-François de Troy etwas später äußerte¹³²⁸. Diese könnte u.U. mit zu Lemoyne eigener, problembelasteter Einstellung beigetragen haben.

4.3. Die "génération de 1700"

Obwohl die intensivste Auseinandersetzung mit der Kunst Paolo Veroneses in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts stattfand, läßt sich auch im Werk der französischen Künstler, die ihre eigentliche Aktivität im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts entfalteten, immer wieder eine Rezeption der Arbeiten des venezianischen Meisters beobachten. Dies betrifft insbesondere Maler wie François Boucher (1703-1770) und Charles Joseph Natoire (1700-1777), deren Kunst stark vom Kolorit bestimmt wurde und wesentliche Anregungen aus den Entwicklungen der

¹³²⁵Auch de Troy war bestrebt, sich im Genre der Historienmalerei durchzusetzen, wie seine um 1715-1720 entstandenen Arbeiten mit Historiendarstellungen belegen. (Bordeaux 1989, S. 145-147). Die in dieser Zeit latent vorhandene Konkurrenz zwischen Lemoyne und de Troy kam seit 1727 offen zum Ausbruch, da sich die beiden Künstler den mit 5.000 *livres* dotierten ersten Preis beim *concours*, den der *duc* d'Antin ausgeschrieben hatte, teilen mußten. (Vgl. zu den Hintergründen des Preisvergabe beim *concours* Rosenberg 1977 und Clements 1996, S. 654-657; zur Rivalität zwischen de Troy und Lemoyne Dilke 1899, S. 282-285; Bordeaux 1984, S. 17 et passim, insbes. S. 35-47).

¹³²⁶Es handelt sich dabei um die beiden auch heute noch in Versailles befindlichen großformatigen Gemälde aus der Veronese-Werkstatt "*La Cena in casa di Simone*" (um 1572, u.U. mit Beteiligung Benedetto Caliaris entstanden; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192) und "*Rebecca al pozzo*" (u.U. eine Arbeit Benedetto Caliaris; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379).

¹³²⁷Wörtlich heißt es bei Dézallier d'Argenville: "[...] *il se plaignit devant moi de ce qu'on vouloit lui donner dans le salon de terribles voisins, & qu'il n'avoit qu'à se bien tenir; voulant parler des deux tableaux de Paul Veronèse qu'on y a placés, & qui représentent Notre-Seigneur chez Simon le Pharisien, & l'histoire de Rébecca: il n'en fallut pas davantage pour lui donner beaucoup d'émulation.*" (1762, t. 4, S. 423-424). Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Lemoyne Furcht anscheinend durchaus eine gewisse Berechtigung hatte, denn 1781 schreibt Liotard in seinem "*Traité des principes et des règles de la peinture*" in Zusammenhang mit den Regeln des *clair-obscur*: "*Un tableau de Paul Véronèse, placé dans le même salon, fait paraître faible le grand et bel ouvrage de M. Le Moine [...]*". (Zitiert nach Saint-Girons 1990, S. 354).

¹³²⁸Zwar stammt de Brosses' oben zitierte Notiz über de Troys Verehrung für Veronese erst aus den Jahren 1739/40 (Brosses 1858, t. 2, S. 231), jedoch ist es möglich und durchaus wahrscheinlich, daß diese Vorliebe auch zuvor bereits im Kreis der französischen Maler bekannt war.

Jahre um 1720 bezog.

4.3.1. François Boucher

Bis heute sind die Anfänge der künstlerischen Entwicklung François Bouchers noch immer schwer faßbar¹³²⁹, da die Ausbildung des Malers nur wenig akademisch orientiert war¹³³⁰ und er zunächst vor allem als Reproduktionsstecher arbeitete¹³³¹. Jedoch können über das künstlerische Umfeld, in dem sich Boucher in Paris bewegte, einige weitgehend sichere Aussagen getätigt werden¹³³². So war der junge Maler für Jean de Julienne (1686-1766) als Mitarbeiter bei der Publikation der Zeichnungen Watteaus tätig und war daher gut mit dem *œuvre* und Stil Watteaus vertraut¹³³³. Weiterhin kannte er Graf Carl-Gustaf Tessin¹³³⁴ und den Herausgeber des *Mercure de France* und Freund Watteaus Antoine de La Roque (1672-1744)¹³³⁵ sowie wahrscheinlich auch bereits zu diesem Zeitpunkt Nicolas Vleughels¹³³⁶. Auch zum *duc d'Orléans* scheint Boucher in Kontakt gestanden zu haben, denn er hatte offenbar Zugang zu den

¹³²⁹Boucher wird in den Quellen des 18. Jahrhunderts erst ab 1723 erwähnt, als er also bereits 20 Jahre alt war, auch in den folgenden zehn Jahren gibt es nur spärlichste Informationen über den jungen Maler. (Brunel 1986, S. 57).

¹³³⁰Vgl. zu Bouchers Frühwerk allgemein Voss 1953 und ders. 1954; Jacoby 1986/1; Rosenberg 1986/2; zu Bouchers Ausbildung und Beziehungen zu Lemoyne Bordeaux 1985, S. 32-33; Brunel 1986, S. 59-60 und S. 84-85; Jacoby 1986/1, S. 32-63.

¹³³¹Boucher arbeitete zunächst für Jean-François Cars, dessen Sohn Laurent wie Boucher selbst von Jean-François Lemoyne unterrichtet wurde. Ab 1722 war er für Jean de Julienne tätig, und ein Jahr später wurde er Mitarbeiter Jean-Baptiste Massés (1687-1767), der eine Reihe der Gemälde in Versailles aus dem *salon de la guerre*, dem *salon de la paix* und der *grande galerie* als Reproduktionsstiche veröffentlichte. (Vgl. Voss 1953, S. 82; Brunel 1986, S. 49 und S. 57-58; Jacoby 1986/1, S. 4-10; Sutton 1987/1, S. 92). Schon während seiner Tätigkeit für Massé könnte Boucher einige Gemälde aus der Werkstatt Paolo Veroneses gesehen haben, denn zumindestens für drei Bilder (*“La cena in Emmaus”*; 1559/60; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/ Pedrocco 1995; Kat.-Nr. 100; *“Rebecca al pozzo”*; wohl von Benedetto Caliari; Versailles, Musée National du château; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 379; *“La cena in casa di Simone”*; um 1572; Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192) ist die Aufbewahrung in unmittelbarer Nähe zu den drei Räumen, in denen Massé und seine Gehilfen arbeiteten, belegt. (Vgl. Brejon de Lavergnée 1987, Kat.-Nr. 12, 26 und 356 mit Quellennachweisen).

¹³³²Vgl. Brunel 1986, S. 10-16.

¹³³³Mariette 1966, t. 1, S. 165-166. Boucher stach insgesamt 119 Zeichnungen Watteaus. (Rosenberg 1986/1, S. 43). Zum Einfluß Watteaus auf Bouchers eigenen Zeichenstil s. Roland Michel 1987, S. 186-187.

¹³³⁴Tessin erwarb bereits während seines ersten Parisaufenthaltes 1715 und noch einmal 1728-29 eine Reihe von Zeichnungen, darunter auch einige Arbeiten Bouchers, die er dem jungen Maler direkt abkaufte. (*“Le Soleil et l'étoile du Nord”* 1994, Kat.-Nr. 653 und 654); vgl. auch Marandel 1986, S. 75.

¹³³⁵La Roque wurde 1724 Leiter des *Mercure de France*, in dem seit 1726 wiederholt auf Stichwerke hingewiesen wurde, an denen Boucher mitarbeitete. Er zählte zum engeren Kreis um Watteau und Vleughels und besaß selbst eine Kunstsammlung, die u.a. ein Werk aus der Schule Veroneses beinhaltete. (Vgl. zu La Roque und den Kreis um Watteau Parmantier 1985, S. 41-42; zu La Roque und Boucher Jacoby 1986/1, S. 1-31).

¹³³⁶Dies vermuten zumindest Rosenberg 1986/2, S. 49 sowie Jacoby 1986/1, S. 64-65, die zudem auf den starken Einfluß Vleughels' auf Bouchers Arbeiten der frühen 1720er Jahre hinweist.

Sammlungen im *Palais Royal*¹³³⁷. Die genannten Kontakte deuten daraufhin, daß auch im Fall des jungen Boucher von einem starken Einfluß durch den Kreis um Pierre Crozat und den *duc d'Orléans* auszugehen ist und damit zugleich eine Begegnung Bouchers mit der Kunstauffassung dieser Zirkel angenommen werden kann. Wie sehr der Maler den Idealen dieses Umfeldes verpflichtet war und Zeit seines Lebens blieb, ist sowohl an Bouchers frühen Gemälden, als auch an seinem stets vorhandenen großen Interesse an den künstlerischen Epochen der Vergangenheit ablesbar¹³³⁸. So trug Boucher eine große, für einen Maler ungewöhnlich bedeutende Kunstsammlung zusammen¹³³⁹ und wurde wegen seiner profunden Kenntnisse zur Kunst der *grands maîtres* auch in der französischen Öffentlichkeit sehr geschätzt, wie etwa seine Artikel zu verschiedenen Künstlern im *Mercur de France* zeigen¹³⁴⁰.

Auf Grund seiner Kontakte zum Kreis um Crozat ist zu vermuten, daß die Ansätze zur Rezeption der Malerei Veroneses, die dort entwickelt worden waren, auch zur Beschäftigung Bouchers mit der Kunst des venezianischen Meisters und seiner Schule geführt haben dürften. Eine weitere Verstärkung fand diese Entwicklung dann durch Bouchers Lehrzeit in den Ateliers von François Lemoyne¹³⁴¹ und Jean-François de Troy¹³⁴², und daneben durch den Einfluß der venezianischen Künstler in Paris - insbesondere Sebastiano Riccis, dessen Stil den jungen Maler

¹³³⁷Dies wird durch Kopien Bouchers nach Gemälden im Besitz des *duc d'Orléans* belegt. (s.u.)

¹³³⁸Von Jugend an fertigte Boucher immer wieder Kopien nach Vorbildern alter Meister an, die er einerseits für seine eigenen Studien benötigte (wie etwa die frühen Zeichnungen nach Watteau oder die in Italien entstandenen Blätter), andererseits aber ganz offensichtlich auch herstellte, um den Bedarf der Marktes zu befriedigen. Dies ist etwa an seinen Zeichnungen nach Abraham Bloemart aus dem Jahr 1735 zu erkennen, die eindeutig als Kopien bezeichnet wurden und daher offenbar für den Verkauf gedacht waren. (Jean-Richard 1978, Kat.-Nr. 176-186; s. auch Laing 1986/1, S. 18).

¹³³⁹Bei ihrem Verkauf am 18.2.1771 erbrachte die Sammlung 98.829 *livres* und 2 *sols* und machte damit etwa zwei Drittel des gesamten von Boucher hinterlassenen Vermögens aus. (Brunel 1986, S. 35 und S. 51-52). Zur Kunstsammlung Bouchers s. Slatkin 1971, S. 400-402; Rosenberg 1986/2, S. 50.

¹³⁴⁰Vgl. *Mercur de France*, August 1768, und *Année litteraire*, August 1768. (Laing 1986/1, S. 36). Zu Bouchers weiterer Karriere, insbesondere zu seiner Beziehung zum Hof und zu Madame Pompadour vgl. Nolhac 1925, S. 109-160; Brunel 1986, S. 238-256, und zuletzt Jones 2002, S. 62-81.

¹³⁴¹Daß Boucher vor 1723 Lemoynes Lehrling war, bestätigen alle Biographien des Malers aus dem 18. Jahrhundert, insbesondere Mariette, für den die Abhängigkeit Bouchers vom Stil Lemoynes offensichtlich ist. (Mariette 1966, t. 1, S. 165; vgl. Brunel 1986, S. 59). Über den genauen Zeitpunkt dieser Lehrzeit, die nur wenige Monate gedauert haben dürfte, gibt es jedoch keine Gewißheit; nach den Annahmen neueren Literatur dürfte das Jahr 1720 am wahrscheinlichsten sein. (Ananoff/Wildenstein 1980, S. 83). Zum Einfluß Lemoynes auf den jungen Boucher vgl. Brunel 1986, S. 59-71; Rosenberg 1986/1, S. 48-49.

¹³⁴²Boucher arbeitete u.a. gemeinsam mit de Troy und Natoire an der Ausstattung für die neue *chambre de la reine* in Versailles (Brière 1930, S. 16). Aus seiner Lehrzeit bei de Troy stammt nach den Angaben im Auktionskatalog der Sammlung de Sireul vom 3.12.1781 (Los-Nr. 28) eine Kopie nach de Troys Komposition "*Renaud et Armide*" (Rosenberg 1986/1, S. 48, Anm. 43). Zeit seines Lebens scheint Boucher die Arbeiten dieses Lehrers besonders geschätzt zu haben, denn er besaß nicht nur einige Ölskizzen de Troys, sondern briefte sich häufiger auf dessen Stil. (Stutton 1987, S. 93). Noch in den Kartons, die Boucher zwischen 1735 und 1745 für die königliche Gobelin-Manufaktur entwarf, lassen sich Abhängigkeiten von de Troy beobachten, interessanterweise vor allem von der in Rom entstandenen Esther-Serie, die - wie gezeigt - enge Bezüge zum Stil Veroneses aufweist. (Brunel 1986, S. 159-160).

faszinierte¹³⁴³.

In den Jahren 1728 bis 1731¹³⁴⁴, als Boucher gemeinsam mit den Brüdern Carle, Louis-Michel und François van Loo Italien besuchte, gewann schließlich Nicolas Vleughels' für seine weitere Ausbildung eine maßgebliche Bedeutung¹³⁴⁵. Vleughels, der seit 1724 als *directeur* der *Académie de France à Rome* die französischen Stipendiaten in Rom betreute, war für sein Interesse und seinen aktiven Einsatz bei der Ausbildung und Erziehung der jungen französischen Maler in Rom bekannt. Naturgemäß vermittelte er seinen Schülern vor allem die wichtigsten Aspekte seiner eigenen Kunstauffassung, die - wie gezeigt - stark von der Rezeption Veroneses geprägt war. Zwar ist keine direkte Stellungnahme Bouchers zur venezianischen Malerei überliefert, aber aus den Ratschlägen, die er seinem Schüler Christian von Mannlich (1740-1822) erteilte, lassen sich durchaus Rückschlüsse daraufziehen, wie distanziert er der römischen Kunst gegenüberstand¹³⁴⁶. Da Vleughels sich aktiv dafür einsetzte, daß die Schüler der Akademie die Malerei in den verschiedensten italienischen Kunstzentren studierten¹³⁴⁷, ist es nicht auszuschließen, daß auch Boucher die Rückreise von Rom nach Paris für einen

¹³⁴³Obwohl in den zeitgenössischen Quellen die Beziehung der Malerei des jungen Boucher zu Sebastiano Ricci und Giovanni-Antonio Pellegrini nicht dokumentiert wird, stellt die jüngere Forschung doch übereinstimmend einen solchen Einfluß fest, der u.U. wiederum durch François Lemoyne vermittelt worden sein könnte. (Vgl. zu den Beziehungen der Kunst Riccis und Bouchers Voss 1953 und ders. 1954; s. auch Bordeaux 1985, S. 33-34; und Rosenberg 1986/1, S. 47, 49, 59).

¹³⁴⁴Am 3.6.1728 erwähnt Vleughels in einem Brief an den *duc d'Antin* Bouchers Ankunft in Rom, zu Ostern 1729 wird der Maler noch im Register der Kommunikanten in Rom aufgeführt (Rosenberg 1986/2, S. 45). Der nächste Hinweis in den Quellen findet sich dann erst am 24.11. 1731, als Boucher in Paris die Zulassung zur Akademie erhielt. Vgl. zu den Umständen und der Dauer der Italienreise Bouchers Slatkin 1971, S. 398-399; Ananoff/Wildenstein 1980, S. 83; Jacoby 1986/1, S. 14-20; Rosenberg 1986/1, S. 44-46.

¹³⁴⁵Vgl. zur Abhängigkeit der frühen Arbeiten Bouchers von Vleughels Jacoby 1986/1, S. 64-80; Rosenberg 1986/1, S. 49.

¹³⁴⁶Mannlich erinnert sich: "Boucher gab mir den Rat, nicht lange in Rom zu verweilen und vorzüglich die Werke von Albani und Guido Reni zu studieren; Raffael wäre trotz aller Berühmtheit ein trauriger Künstler, und Michelangelo könne uns nur Furcht erregen, so meinte er. Mögen Sie dieselben immerhin betrachten, hüten Sie sich vor ihrer Nachahmung, dadurch würde in Ihnen jede Gefühlswärme erkalten." (Mannlich 1910, S. 58-59). Tatsächlich erweckte Boucher später den Eindruck, er sei von der Kunst, die er in Rom studieren konnte, nur wenig beeindruckt gewesen zu sein. Darauf deutet die Äußerung Mariettes über Bouchers Italienreise hin (Mariette 1966, t. 1, S. 165), aber auch die Tatsache, daß der junge Maler keine Arbeiten aus Italien nach Frankreich sandte, die seine Fortschritte belegt hätten. (Vgl. Laing 1986, S. 56). Andererseits schlug Cochin am 13.9.1757 dem *comte de Marigny* vor, einige der schönen Studien zu stechen, die Boucher in Italien angefertigt hätte. (Rosenberg 1986/2, S. 46). Dies erlaubt den Schluß, daß der Ertrag der Reise doch ergiebiger gewesen sein könnte, als Boucher später zugeben wollte. Auch Jacobys Forschungen über Bouchers frühe Zeichnungen zeigen, wie intensiv sich der Maler in Rom mit der italienischen Kunst beschäftigte. So lassen sich unter den erhaltenen Zeichnungen Bouchers mindestens 12 Studien nach alten Meistern nachweisen. Unter den italienischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, die Boucher kopierte, finden sich Vertreter aus den verschiedensten Kunstzentren, wie Jacopo und Francesco Bassano, Polidoro da Caravaggio, Guercino, Francesco Solimena, Giovanni Battista Bacciccio, Pietro Testa und Gianlorenzo Bernini. (Vgl. Jacoby 1986/1, S. 126-145 und 223-306). Vermutlich kommt weiterhin eine Komposition in der Art Veroneses hinzu, die in der Forschung abwechselnd Nicolas Vleughels und Boucher zugeschrieben wurde. (Abdruck einer Kohlezeichnung mit einer Darstellung Lukretias und des Tarquinius; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 417; **Abb. 85**; s. Laing 1986/3, S. 123).

¹³⁴⁷Vgl. Vleughels Exposé für die Ausbildung der französischen Maler, in dem besonders auf die Bedeutung eines Aufenthaltes in Venedig hingewiesen wird. (Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 321-322; Hercenberg 1975, S. 16-17).

Aufenthalt in Venedig unterbrach¹³⁴⁸, um dort die Meisterwerke des *cinquecento* zu studieren und um Sebastiano Ricci aufzusuchen, wie dies etwa auch François Lemoyne wenige Jahre zuvor getan hatte¹³⁴⁹.

Daß sich Boucher tatsächlich direkt mit der Kunst Veroneses beschäftigte, und auch Werke des venezianischen Meisters kopierte, belegen zwei Gemälde von seiner Hand, die in der Forschung bisher nur wenig Beachtung gefunden haben¹³⁵⁰. Es handelt sich dabei um zwei, ehemals in der Sammlung Guido Thomitz in Paris befindlichen Bilder nach Veroneses "*La Sagesse e la Forza*" (Abb. 138 und 139)¹³⁵¹ und "*Il Poeta fra il vizio e la virtù*" (Abb. 140 und 141)¹³⁵². Da die beiden Originalgemälde Veroneses zu den Stücken aus dem Besitz Christinas von Schweden gehörten, die sich erst seit 1721/24 in der Sammlung des *duc d'Orléans* in Paris befanden, können auch die Kopien erst seit der Mitte der 1720er Jahre entstanden sein¹³⁵³. Jedoch ist es bisher nicht möglich, zu einer genaueren Datierung dieser Stücke zu gelangen, da ihr Verbleib nicht geklärt werden konnte und von ihnen nur zwei relativ schlechte Schwarzweiß-Fotografien existieren (Abb. 139 und 141)¹³⁵⁴, die kaum eine stilistische Einordnung erlauben. So könnte Boucher die beiden Bilder noch vor seiner Italienreise 1728 gemalt haben, andererseits ist jedoch auch ihre Entstehung kurz nach Bouchers Rückkehr aus Italien nicht auszuschließen¹³⁵⁵. In diesem Falle wären die beiden Kopien um 1730 gefertigt worden, d.h. in der Phase, in der sich auch in Bouchers eigenen Arbeiten eine besondere Annäherung an den Stil Veroneses

¹³⁴⁸Da die Quellenlage für Bouchers Italien-Reise insgesamt relativ schlecht ist, kann bisher ein Aufenthalt des Malers in Venedig nicht belegt werden, jedoch deutet eine Zeichnung Bouchers, die nach einer Mariendarstellung von Giacomo Cavedone (vor 1577-1660) in Bologna angefertigt wurde, daraufhin, daß der junge Künstler auch in Norditalien zu Studienzwecken Station machte. (Rosenberg 1986/1, S. 46, Anm. 32). Weitere Studien nach norditalienischen Vorbildern, wie z.B. die Kopien nach Landschaften Domenico Campagnolas (1500-1564) könnten auch nach Bouchers Rückkehr nach Paris entstanden sein. (Vgl. zu Boucher und Italien generell Slatkin 1971/1; Brunel 1986, S. 83-84; Rosenberg 1986/2, S. 46; zu den Kopien nach Campagnola Jacoby 1979).

¹³⁴⁹Da Vleughels kurz zuvor in seinem Memorandum für den *duc d'Antin* aus dem Jahr 1727 explizit Sebastiano Riccis Angebot erwähnt, Schüler der französischen Akademie zu betreuen, wäre ein solcher Besuch durchaus vorstellbar. (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. VII, S. 321; Hercenberg 1975, S. 16).

¹³⁵⁰In der Spezialliteratur zu Boucher nirgends berücksichtigt, werden die beiden Kopien lediglich in Stryienskis Publikation zur Sammlung des *duc d'Orléans* erwähnt. (Stryienski 1913, Kat.-Nr. 93 und 94).

¹³⁵¹Um 1578/80; New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 263.

¹³⁵²Um 1578/80; New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 264.

¹³⁵³Daß gerade diese beiden Kompositionen Veroneses im 18. Jahrhunderts besonders beliebt gewesen sein müssen, belegt die Tatsache, daß sie auch von Carle van Loo wurden, um als Ausstattungsstücke für das Palais des Erzbischofs von Cambrai zu dienen. (Réau 1938, S. 75, Kat.-Nr. 169 und 170).

¹³⁵⁴New York, Archiv der Frick-Collection, Inv.-Nr. 10811 und 10812. (Für den Hinweis auf diese Reproduktionen sei an dieser Stelle Edgar Munhall herzlich gedankt.)

¹³⁵⁵Boucher Kopien könnten vielleicht im Auftrag des portugiesischen Königshauses entstanden sein, in dessen Besitz sie sich am Ende des 19. Jahrhunderts befanden. (Ein entsprechender Hinweis findet sich nach Auskunft Susan Grace Galassis in den Unterlagen zu den beiden Bildern im Archiv der Frick Collection, New York.) Denn Nicolas Vleughels, der sehr gewissenhaft für die Betreuung der Stipendiaten an der *Académie de France a Rome* Sorge trug, besaß engere Kontakte zum portugiesischen Botschafter in Rom. So wäre es möglich, daß durch ihn ein derartiger Auftrag für den jungen, in ärmlichen Verhältnissen lebenden Boucher vermittelt wurde. (Vgl. zu Vleughels' Beziehungen zum portugiesischen Botschafter in Rom seine Briefe an den *duc d'Antin* vom 10.8.1725 und 20.12.1725; Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 198, 236).

beobachten läßt.

Da sich ein stilistisch eigenständiges *œuvre* für Boucher erst nach seiner Italienreise, d.h. in den Jahren um 1730, abzeichnet, werden Fragen der Zuschreibung und Beurteilung seiner in den 1720er Jahren entstandenen Arbeiten in der Forschung rechts kontrovers diskutiert¹³⁵⁶. Jedoch zeigen alle Studien zu Bouchers Frühwerk, daß sich hier die unterschiedlichsten Einflüsse des Pariser Umfeldes, in dem sich der junge Maler bewegte, niederschlugen und daß Bouchers Stil gleichzeitig von der Beschäftigung mit Vorbildern der Vergangenheit, wie auch von den aktuellen Strömungen in der französischen Malerei geprägt wurde¹³⁵⁷. So besteht insbesondere in den frühen Zeichnungen Bouchers eine deutliche Abhängigkeit von Watteau¹³⁵⁸, in seinen Gemälden sind dagegen noch in bis in die 1730er Jahre starke Einflüsse durch die Malerei des Rubens-Kreises zu beobachten¹³⁵⁹. Gerade letztere machen deutlich, daß sich spätestens mit dem Beginn der 1720er Jahre die Kunstauffassung der *rubenistes* generell in der französischen Malerei endgültig durchgesetzt hatte¹³⁶⁰. Daneben zeigen einige der frühen Bilder Bouchers aber auch eine starke Abhängigkeit von der gleichzeitigen venezianischen Kunst¹³⁶¹ - insbesondere vom Stil Sebastiano Riccis. Die Nähe zu Ricci ist dabei zuweilen so groß, daß einige der frühen Arbeiten Bouchers sogar zeitweilig dem venezianischen Künstler zugeschrieben wurden¹³⁶².

In diesem Spannungsfeld verschiedener Einflüsse dürfte sich die erste Beschäftigung Bouchers mit der Malerei der Calieri-Schule vollzogen haben. Über die Auseinandersetzung mit der Kunst Riccis wurde auch dessen Form, Veronese künstlerisch zu rezipieren, an den jungen Boucher vermittelt. Gleichzeitig wurde sein Interesse an Veronese aber auch durch Bouchers Kontakte

¹³⁵⁶Während etwa Voss den Einfluß Abraham Bloemaerts (1566-1651) herausstellt (1953, insbes. S. 32), betonen Jacoby, Bordeaux und Brunel denjenigen Lemoynes. (Bordeaux 1985; Brunel 1986, S. 59-62; Jacoby 1986/1, S. 32-63).

¹³⁵⁷Vgl. Brunel 1986, S. 14 et passim; Rosenberg 1986/1.

¹³⁵⁸s. Brunel 1986, S. 57-58.

¹³⁵⁹Vgl. z.B. die Gemälde mit Darstellungen von Amoretten: "*L'Amour moissonneur*" (1731; Florenz, Sammlung Contini Bonacossi; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 63 und "*L'Amour nageur*" (1731; Waddesdon Manor; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 64).

¹³⁶⁰Die allgemeine Anerkennung der vom Kolorit betonten Malerei wird nicht nur durch den bevorzugten Stil der Aufnahmestücke für die *Académie Royale* (vgl. die Beispiele in "*Les peintres du roi*" 2000, Kat.-Nr. 25-40) aus dieser Zeit ganz offensichtlich, sondern auch durch Äußerungen in der zeitgenössischen Literatur. So heißt es selbst in den Texten des *comte de Caylus*, der einer derjenigen unter den französischen *amateurs* war, deren Kunstauffassung insgesamt deutlich die Vorstellungen des Neoklassizismus favorisierte, die Farbe sei das Element in der Malerei, das am wichtigsten sei und die Augen und den Geist mitzureißen vermöge. (Anne-Claude Philippe de Tubière, *comte de Caylus*: "*Sur la légèreté de l'outil*", *Mercure de France*, September 1756; zitiert nach Saint Girons 1990, S. 266).

¹³⁶¹Zum Einfluß der venezianischen Maler auf Bouchers frühen Arbeiten insgesamt s. Rosenberg 1986/1. Neben der Abhängigkeit Bouchers von Ricci wurde auch ein Einfluß Pellegrinis beobachtet, wie z.B. in der frühen Komposition "*Bethuel empfängt den Diener Abrahams*" [auch als "*Rebecca qui reçoit les présents du serviteur d'Abraham*" betitelt] (um 1721?; Strasbourg, Musée des Beaux-Arts; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 33) Vgl. Brunel 1986, S. 83; Laing 1986/3, S. 98.

¹³⁶²Vgl. etwa das wohl unmittelbar nach Bouchers Rückkehr aus Italien entstandene Bild "*La Sacrifice de Gédéon*" (1729/30; Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 37), das noch bis 1984 als Werk Riccis galt. (Laing 1986/3, Kat.-Nr. 6; weitere Beispiele für die stilistische Vielfalt der frühen Arbeiten Bouchers bei Rosenberg 1986/2, S. 47).

zu den Künstlern und Kunsttheoretikern um Pierre Crozat gefördert, die sich - wie gezeigt - intensiv mit der venezianischen Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart auseinandersetzten.

Zwar läßt sich ein direkter Niederschlag der Beschäftigung Bouchers mit Veronese - abgesehen von den beiden oben aufgeführten Kopien - nicht nachweisen, jedoch ist der von den die älteren französischen Malern auf der Grundlage ihrer eigenen Veronese-Rezeption entwickelte Stil auch für Bouchers frühe Gemälde maßgeblich geworden. Dieser Einfluß wird besonders bei der wohl 1726 entstandenen Darstellung "Venus beweint den toten Adonis" (**Abb. 142**)¹³⁶³ deutlich. Nach Jacoby ist dieses Bild vor allem von Lemoynes "Raub der Europa" (**Abb. 153**)¹³⁶⁴ beeinflusst worden, das geradezu als "*point of departure for the figure type and style of execution*" für Bouchers Gemälde angesehen werden kann¹³⁶⁵. Gerade in dieser Komposition ist Lemoine jedoch seinerseits in ganz besonderem Maße von Veronese abhängig¹³⁶⁶. Auch die Tatsache, daß die Figur der Venus in der Darstellung Bouchers von dem Gemälde abgeleitet wurde, das Jean-François de Troy als Beitrag für den *concours* des Jahres 1727 schuf¹³⁶⁷, sowie die Farbgestaltung des Bildes mit ihrer offenen Annäherung an das Kolorit Riccis¹³⁶⁸ zeigen, wie sehr die frühen Arbeiten Bouchers unter dem Einfluß derjenigen Künstler entstanden, die ihrerseits besonders stark durch ihre Rezeption der Kunst Veroneses geprägt wurden¹³⁶⁹.

Auch in den Arbeiten, die Boucher nach seiner Rückkehr aus Italien schuf, zeigt sich noch immer eine recht eklektizistisch gefärbte Grundhaltung, wie sie im 18. Jahrhundert durchaus typisch war für einen jungen, in der Phase seiner künstlerischen Formierung befindlichen Künstler. Jedoch ist dieser Eklektizismus nun gemildert und weniger offen erkennbar als zuvor, denn Boucher gelingt es jetzt, eine eigene Formensprache zu entwickeln, die das von den älteren Meistern Erlernte harmonisch integriert. Dabei sind vor allem in den unmittelbar nach der Italienreise entstandenen Gemälden verschiedene Einflüsse durch die Malerei Veroneses spürbar, die einerseits durch die direkte Beschäftigung mit den Werken des venezianischen Malers in Italien bedingt sind, aber auch über die Kunst der älteren französischen Maler an

¹³⁶³ 1726, Privatsammlung Saint-Jean-Cap-Ferrat; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 86 (zur Datierung und der Beziehung der Bilder zu Arbeiten Lemoynes s. Jacoby 1986/1, S. 50-54; Laing 1986/1, S. 16).

¹³⁶⁴ 1725; Moskau, Puschkin-Museum (Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 53).

¹³⁶⁵ Jacoby 1986/1, S. 50.

¹³⁶⁶ Vgl. den Exkurs zur Gestaltung des Europa-Themas in der französischen Malerei unten; s. auch Jacoby 1986/1, S. 50.

¹³⁶⁷ Das Vorbild lieferte hier de Troys Figur der Jagdgöttin aus seinem Gemälde "*Le Repos de Diane*" (Nancy, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 564; Brière 1930, Kat.-Nr. I/39). Vgl. Jacoby 1986/1, S. 53-54.

¹³⁶⁸ Jacoby 1986/1, S. 52.

¹³⁶⁹ Dieser grundsätzliche Rezeptionsansatz Bouchers ist selbst noch an seiner Darstellung der "Entwaffnung Amors" aus der Zeit um 1743 erkennbar (New York, Privatbesitz; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 247; **Abb. 143**). Hier erinnern die Pose der Venus mit ihren gekreuzten Beinen und dem hochgereckten rechten Arm ebenso wie die Haltung des Amorknaben an die entsprechenden Darstellungen aus der Veronese-Werkstatt (**Abb. 46-48**), die bereits Watteaus kopiert hatte (**Abb. 45**). Die gesamte Auffassung der Figuren entspricht in ihrer Leichtigkeit jedoch viel mehr Watteaus Darstellung als dem ursprünglichen venezianischen Vorbild, so daß davon auszugehen ist, daß für Bouchers Gemälde die Beschäftigung mit der Auffassung Watteaus, die ihrerseits Veronese rezipierte, größere Bedeutung hatte als die unmittelbare Auseinandersetzung mit der Bilderfindung des 16. Jahrhunderts.

Boucher vermittelt worden sein dürften¹³⁷⁰. So greifen etwa die um 1730 zu datierenden Bilder „*La Naissance d'Adonis*“ (Abb. 144)¹³⁷¹ und „*La Mort d'Adonis*“ (Abb. 145)¹³⁷², die typischen schwingenden und gegenbewegten Posen der Figuren auf, die Charles La Fosse aus seinem Studium der Kunst Veroneses entwickelt hatte. Auch in der Auffassung des weiblichen Aktes bezieht sich Boucher in dieser Zeit wieder auf die älteren Meister des 18. Jahrhunderts, die ihrerseits Vorbilder Veroneses rezipiert hatten, vor allem auf François Lemoyne¹³⁷³ und Sebastiano Ricci¹³⁷⁴. Dadurch erinnern Bouchers hellhaarige Frauen in diesen Jahren so sehr an venezianische Gemälde, daß sie bereits von den Brüdern Goncourt mit Vorbildern Veroneses in Verbindung gebracht wurden¹³⁷⁵.

Vor allem aber nähern sich Bouchers Gemälde in diesen Jahren in ihrer Farbgestaltung immer wieder venezianischen Vorbildern an und rezipieren - wie zuvor die Werke Sebastiano Riccis oder François Lemoyne - den Farbstil der Veronese-Schule¹³⁷⁶. Besonders der Bilderzyklus für

¹³⁷⁰Gerade die Bilder, die unmittelbar nach Bouchers Rückkehr aus Italien entstanden, wurden übrigens von der zeitgenössischen Kunstkritik besonders geschätzt. So urteilt selbst Denis Diderot, der Bouchers späteren Stil stets heftig kritisierte, diese Gemälde seien von einer kraftvollen, aber echten Farbgebung bestimmt, zeigten wohl durchdachte Kompositionen und wären und frei und lebendig gearbeitet. (Vgl. die Zitate bei Rosenberg 1986/1, S. 55; s. auch Slatkin 1971, S. 398-402; Brunel 1986, S. 84; zur weiteren stilistischen Entwicklung Bouchers Brunel 1986, S. 91-109).

¹³⁷¹Um 1730; Paris, Sammlung Matthieu Goudchaux; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 38.

¹³⁷²Um 1730; Paris, Sammlung Matthieu Goudchaux; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 39. (Vgl. zu den verschiedenen Fassungen, die von den beiden Bildern bekannt sind, Brunel 1986, S. 60; zur Komposition Voss 1953, S. 86).

¹³⁷³Vgl. zum Einfluß Lemoyne auf Bouchers Arbeiten aus den 1720er und 1730er Jahren Bordeaux 1985, S. 31-36; Jacoby 1986/1, S. 32-63, und Brunel 1986, S. 59-71.

¹³⁷⁴Vgl. etwa die Figur der Venus in Bouchers 1732 entstandenen Komposition „*Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée*“ (1732; Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein, Kat.-Nr. 84). Zwar sind bei der Wiedergabe der Frauenfiguren durchaus auch stilistische Anleihen an Correggio erkennbar, aber in ihrer klaren Konturierung weisen Bouchers Körper deutlich auf das Studium der Körper aus Gemälden Veroneses hin. Auch von Vorbildern Peter Paul Rubens', dessen Einflüsse ansonsten bei Boucher immer wieder greifbar sind, unterscheiden sich diese Akte in der Festigkeit ihrer Formen und in ihrer kühleren Farbgebung.

¹³⁷⁵Goncourt 1985, t. 3, S. 176; vgl. dazu auch Bordeaux 1985, S. 34. Besonders interessant ist es, daß Boucher in seinen Bildern der frühen 1730er Jahre durchaus bereits den Frauentypus rezipierte, den Lemoyne nur weniger Jahre zuvor entwickelt hatte. So wirken auch Bouchers Frauen weniger robust als die Frauen der französischen Künstler vor Lemoyne und haben gelängtere Proportionen. Noch in Arbeiten der 1750er Jahre fällt die Ähnlichkeit der Frauen Bouchers zu Vorbildern Lemoyne, aber auch Veroneses immer wieder auf. (Vgl. W. Bürgers Äußerungen zu dem in der Sammlung Stettiner, Paris, befindlichen großformatigen „Paris-Urteil“ aus dem Jahr 1759; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 551).

¹³⁷⁶Vgl. Bailey/Hamilton 1991, S. 275; u.U. könnte im Falle des Bildes „*Mercure confiant le jeune Bacchus aux Nymphes*“ (1734; London, Wallace Collection; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 107) für das venezianisch anmutende Kolorit auch das Sujet mit bestimmend gewesen sein. Denn das Bild bildet das Pendant zu Bouchers Darstellung des Europa-Raubes in derselben Sammlung und ist typisch für die Kombination der beiden Themenkreise „Europa“ und „Bacchus“, die im 18. Jahrhundert sehr beliebt war (Kobler 1968, Sp. 412). Hier könnte also die Themenwahl auch für die Stilwahl prägend gewesen sein, und eine Bezugnahme auf Veronese wäre in diesem Fall wegen der Vorbildhaftigkeit der Europa-Darstellungen des venezianischen Meisters auch für das Gegenstück gewählt worden.

François Derbais¹³⁷⁷ macht diese Tendenz sehr deutlich. Hier ist die Farbgebung, vor allem bei den Darstellungen "*L'Enlèvement d'Europe*" (**Abb. 155**)¹³⁷⁸, "*L'Enfance de Bacchus*"¹³⁷⁹ und "*Vénus et Vulcain*"¹³⁸⁰ geprägt von einer reich variierten Palette klarer, heller Rosé- und Blau-Töne, die sehr harmonisch aufeinander abgestimmt wurden. Dieses helle, venezianisch anmutende Kolorit sollte auch den weiteren Farbstil Bouchers stark beeinflussen¹³⁸¹. Jedoch dürfte bei aller Kenntnis der Werke des Caliari-Kreises, die bei Boucher vorausgesetzt werden kann, auch hier wieder die indirekte Vermittlung des Stils Veroneses über die französische und venezianische Malerei der 1720er Jahre den vornehmlichen Einfluß ausgeübt haben¹³⁸², der vermutlich sogar wichtiger war als die direkte Beschäftigung mit den Vorbildern des 16. Jahrhunderts¹³⁸³.

Diese letzte eklektizistische Phase fand jedoch rasch ihre Ende, und schon kurz nach seiner Rückkehr aus Italien, begann sich eine stilistische Veränderung im Werk Bouchers abzuzeichnen. Denn in einigen der nun entstandenen Bilder (wie z.B. "*Vénus et Vulcain*") löst sich der Künstler nun ganz von den klassischen Vorbildern, die für die französische Historienmalerei des ersten Jahrhundertdrittels prägend gewesen waren, und beginnt, Themen aus der Mythologie in bewußt neuartiger Manier zu gestalten. Offenbar kamen gerade diese Kompositionen dem Geschmack der Zeit ganz besonders entgegen und wurden daher sofort sehr beliebt, wie z.B. die Variante nach Bouchers Darstellung der Venus in der Schmiede Vulkans belegt, mit der Charles-Joseph Natoire sich 1734 erfolgreich um die Aufnahme in der *Académie* bewarb¹³⁸⁴. Von nun an sollte sich in Bouchers Malerei immer stärker die Tendenz durchsetzen, traditionelle Motive in einer leicht zu entschlüsselnden, vorwiegend dekorativen Formsprache zu gestalten und dafür die Tradition der italienischen "*grande peinture*" mit derjenigen der holländischen und flämischen Genremalerei zu verbinden, deren Beliebtheit in der Mitte des 18.

¹³⁷⁷Zur Geschichte dieser Bilderfolge, die eines der ersten großen Projekte des jungen Boucher darstellte, vgl. Brunel 1986, S 61 et passim, und Laing 1994.

¹³⁷⁸1734; London, Wallace Collection (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 105).

¹³⁷⁹1734; London, Wallace Collection (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 107).

¹³⁸⁰1732; Paris, Musée du Louvre (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 84).

¹³⁸¹Aus der Fülle der Beispiele seien hier nur das 1756 entstandene Bild "*Sylvie fuyant le loup*" (Tours, Musée des Beaux-Arts; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 485; **Abb. 146**) mit seiner besonders harmonischen Farbpalette genannt sowie "*Vénus commande à Vulcain des armes pour Énée*" (1757; Paris, Musée du Louvre; Inv.-Nr. 2707bis; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 505 ?) mit einem besonders von "venezianischen" Rosé- und Blau-Türkis-Tönen bestimmten Kolorit. Zur Lichtregie und zum Kolorit der Gemälde der 1740er Jahre generell s. Brunel 1986, S. 203; zu den Gemälden für das *hôtel* de Marcilly aus den 1750er Jahren, die sich ebenfalls durch ein strahlendes und kraftvolle Kolorit auszeichnen, ders. 1986, S. 276-280.

¹³⁸²Insbesondere der Einfluß Lemoynes ist gerade in diesen Bildern sehr offensichtlich. (Vgl. Brunel 1986, S. 64-71).

¹³⁸³Dies ist zu vermuten, da es trotz einer relativ guten Quellenlage es in den zeitgenössischen Texten keinerlei Hinweise auf eine besondere Vorliebe Bouchers für die Kunst Veroneses oder auf ein besonders intensives Studium der Werke aus der Caliari-Schule gibt. So befand sich in Bouchers Sammlung zwar eine Reihe von italienischen Originalgemälden und eine große Anzahl von Zeichnungen italienischer Renaissance-Maler (allein 147 Beispiele von Carlo Maratti, weiterhin Studien von Guido Reni, Guerino, den Carracci und Baldassare Castiglione), aber anscheinend kein Beispiel aus der Caliari-Werkstatt. (Slatkin 1971, S. 402, Anm. 2; Rosenberg 1986/2, S. 50).

¹³⁸⁴Montpellier, Musée Fabre; Boyer 1949, Kat.-Nr. 43.

Jahrhunderts ständig zunahm¹³⁸⁵. Auch im Kolorit Bouchers ist in den Jahren um 1740 eine Wandlung zu beobachten. Die zuvor so wichtige gesuchte Harmonie der Farben wird jetzt oft aufgegeben und stattdessen - bedingt wohl vor allem durch die neue Art der Raumausstattung in den Pariser *hôtels* durch Spiegel und helles Schnitzwerkerei - stärker die Leuchtkraft und Eigenwertigkeit der Farbtöne betont¹³⁸⁶.

4.3.2. Exkurs - Europa-Darstellungen in der französischen Malerei des späten 17. und des 18. Jahrhunderts

Während die allgemeine Stilentwicklung im Verlauf des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts zu einer generellen, schrittweisen Lösung der französischen Maler von Vorbildern aus dem Kreis Paolo Veroneses führte, läßt sich das Phänomen beobachten, daß sich dennoch auch die Generation Bouchers bei der Gestaltung bestimmter einzelner Sujets immer wieder in besonderem Maße auf Veronese beriefen, wobei dies oft unabhängig von der allgemeinen stilistischen Entwicklung ihrer Kunst geschah.

Es waren hauptsächlich zwei Themenbereiche, für die Veronese derartig vorbildliche Lösungen geschaffen hatte, daß fast regelmäßig auf sie zurückgegriffen wurde, wenn entsprechende Inhalte neu zu gestalten waren. Der erste hier zu nennende ikonographische Komplex betrifft die großen Festszenen, die nicht nur für die Ausstattung der königlichen und adeligen Palais' immer wieder kopiert wurden, sondern auch grundlegende Anregungen für neue Festdarstellungen lieferten¹³⁸⁷. Andreas Prievers Untersuchungen haben gezeigt, wie groß die Attraktivität der *cene* Veroneses über Jahrhunderte hinweg war. Dies gilt in besonderem Maß für die Darstellung der „*Nozze di Cana*“ aus dem Servitenkloster in Venedig, deren Ruhm zeitweilig denjenigen fast eines jeden anderen Gemäldes übertraf¹³⁸⁸. Eine Durchsicht der seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts entstandenen Studien nach dieser Komposition zeigt, daß noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fast regelmäßig einzelne Figuren und Details, studiert, nachgeahmt und

¹³⁸⁵Vgl. zu der Art, wie Boucher diese Verbindung bereits unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien in den 1730er Jahren (z.B. bei seinen Entwürfen für die königliche Gobelinmanufaktur) gelang, Slatkin 1971, S. 400 und dies. 1977.

¹³⁸⁶Entsprechendes läßt sich auch bei Natoire und van Loo beobachten. (Vgl. dazu Julia 1977, S. 15-16; Sutton 1987/1, S. 93-94).

¹³⁸⁷Vgl. dazu Prierer 1997, S. 59 et passim. Daß die Kunst Veroneses wirklich aufs engste mit der Gestaltung üppiger Festszenen assoziiert wurde, läßt sich u.a. dem unter dem Stichwort „*goût*“ 1757 in der *Encyclopédie* veröffentlichten Artikel Montesquieus entnehmen. Hier werden mit durchaus kritischem Unterton wiederholt Werke Veroneses als Beispiel für besondere Prachtentwicklung in der Malerei angeführt und den schlichteren Kompositionen Raffaels und Correggios gegenübergestellt. (Diderot/d'Alembert 1751-1780, t. 7, S. 766).

¹³⁸⁸1562/63; Paris, Musée du Louvre (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149; **Abb. 93**; zur Ikonographie s. „*Les Noces de Cana de Véronese*“ 1992, S. 186-297). Nach Prierer war dieses Bild das im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts die weitaus am häufigsten kopierte Festszene Veroneses (Prierer 1997, S. 132); vgl. auch die lobende Äußerungen Pernetys, der das Gemälde „*un des plus beaux morceaux de Peinture qui soit au monde*“ nennt. (Pernet 1757, S. 186), und de Brosses, der das Bild mit der „Konstantinschlacht“ aus dem Atelier Raffaels (Vatikan, „*Sala di Costantino*“) vergleicht und es dieser in wesentlichen Aspekten - wie dem Erfindungsreichtum, der Farbgestaltung, der Harmonie des Kolorit und der großzügigen Komposition - vorzieht. (Brosses 1858, t. 1, S. 210-211).

weiterverwendet wurden¹³⁸⁹. Anscheinend wurde die Bildformel, die Veronese erschaffen hatte, wurde für die französische Kunst des 18. Jahrhunderts fast zu einem Synonym für die Darstellung eines Festbanketts *par excellence*¹³⁹⁰.

Ein anderer thematischer Schwerpunkt im Werk Veroneses, der bei französischen Künstlern und Auftraggebern besonders geschätzt wurde, betraf die Darstellungen aus dem Bereich der mythologischen Götterliebschaften, und hier war es insbesondere das Motiv der von Zeus geraubten Europa, für das man fast regelmäßig auf Vorbilder Veroneses zurückgriff¹³⁹¹.

Der Mythos der Europa gehört zur Gruppe der großen Themen aus der antiken Mythologie, die man immer wieder für die Ausstattung der Pariser Stadtpalais' heranzog¹³⁹². Dabei wurden vier

¹³⁸⁹So von Ricci, Watteau, Fragonard und verschiedenen anonymen Kopisten des 18. Jahrhunderts (vgl. Prierer 1992, S. 304-311, und ders. 1997, S. 166-183 mit einer Auflistung der einzelnen Kopien). Insbesondere die Figur des vornüber gebeugten Mundschenks mit dem Weinkrug im Vordergrund wurde nicht nur kopiert, sondern auch immer wieder in neue Kompositionen integriert, wie z.B. in den beiden Darstellungen der Hochzeit zu Kana von Sebastiano Ricci (um 1712-1716; Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124; **Abb. 73**) und Nicolas Vleughels (1728; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 110).

¹³⁹⁰Da eine ausführliche Erörterung zur Rezeption der großen Festmähler Veroneses durch Andreas Prierers Untersuchung (Prierer 1997) vorliegt, kann an dieser Stelle auf weitergehende Ausführungen zu diesem Themenbereich verzichtet werden.

¹³⁹¹Wie beliebt mythologische Darstellungen mit einer idyllischen, oft erotischen Grundkonzeption gerade im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts waren, läßt sich auf Grund der Recherchen von Hamilton und Downing erschließen, die die Titel aller ausgestellten Gemälde mythologischen Inhaltes aus den gedruckten Katalogen zu den Salons von 1699 bis 1791 zusammen getragen haben. Für den Zeitraum zwischen 1699 und 1740 führen sie insgesamt 190 Bilder mit mythologischen und literarischen Themen auf, wobei sich etwa zwei Drittel der Gemälde auf drei Jahre konzentrieren: 1699 (39 Bilder), 1704 (58 Bilder) und 1737 (34 Darstellungen). Der Anteil der Darstellungen mit erotisch gefärbten Motiven aus der Geschichte der Venus liegt dabei zunächst relativ konstant bei etwa einem Fünftel der gesamten Bildmenge (dies trifft auf die Jahre 1699, 1704 und 1739; auch mit einem Sechstel der Gesamtmenge im Jahr 1737 bleibt dieser Anteil noch in etwa gewahrt). Die einzige Ausnahme bildet das Jahr 1725, in dem nur ganz wenige mythologische Bilder ausgestellt wurden (14 gegenüber 58 im Jahr 1704). Im Jahr 1738 steigt dagegen der Anteil der Venus-Darstellungen sprunghaft auf knapp die Hälfte aller gezeigten Bilder an (12 von insgesamt 30 Gemälden). Der Raub der Europa wurde zwischen 1699 und 1740 sechsmal ausgestellt (3 Bilder 1704, und jeweils eines in den Jahren 1725, 1737 und 1739). Vgl. Hamilton/Downing 1991, S. 449-450; allgemein zum Wandel der mythologischen Malerei im frühen 18. Jahrhundert und ihre stetig wachsende Galanterie Marcel 1906, S.192-206.

¹³⁹²Vgl. zum Europa-Thema in der europäischen Kunst insgesamt und zu seiner Beliebtheit in der italienischen und französischen Malerei des 18. Jahrhunderts Hanke 1963, Kobler 1968 sowie den Katalog zur Ausstellung "Die Verführung der Europa", Kunstgewerbemuseum Berlin 1988; zur Verbreitung des Motivs s. Pigler 1956, S. 78-83. Fast alle auf dem Gebiet der Historienmalerei tätigen französischen Maler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts haben sich einmal oder mehrfach mit der Darstellung des Europa-Raubes beschäftigt. Ausnahmen bilden lediglich Nicolas Bertin, der das Thema anscheinend nie abbildete, und François de Troy, über den zum jetzigen Zeitpunkt jedoch noch keine definitive Aussage möglich ist, da sein *œuvre* bisher nicht umfassend bearbeitet worden ist. (Der von Brière 1930 zusammengestellte vorläufige Katalog der Werke de Troys erwähnt kein entsprechendes Bild.) Wie beliebt die Darstellungen der Europa für Ausstattungszyklen in französischen *palais* beliebt waren, beweist etwa die Zugehörigkeit zweier Gemälde Louis de Boullognes mit Motiven aus dem Europa-Mythos zur Ausstattung des Treppenhauses in Schloß Trianon (um 1688; Caix de Saint-Aymour 1919, Kat.-Nr. 349 und 349bis; vgl. Marcel 1906, S. 193-194; Constans/Babelon 1995, Kat.-Nr. 662) sowie diejenige des Europa-Gemäldes Bouchers zur Ausstattung des *palais* des Pariser Antwalts François Derbais (Ingamells 1989, S. 65). Dies wird auch deutlich an der Existenz eines Europa-Bildes von der Hand Charles de La Fosses im Nachlaß des Pariser Bildhauers Jean-Jacques Caffieri (Navarra-Le Bihan 2001, S. 105). Insgesamt fügt sich die Bevorzugung des Themas gut in die von Katie Scott aufgezeigten generellen Tendenzen ein, die die Ausstattung der sozialen Räume

Szenen aus der Erzählung für die bildliche Darstellung gewählt: 1. Das Spiel Europas und ihrer Gefährtinnen mit dem Stier, bei dem die auf dem Tier sitzende Prinzessin bräutlich geschmückt wird; 2. Der eigentliche Akt der Entführung; 3. Die Präsentation Europas als nackte Schönheit auf dem Stier und 4. Der Triumphzug der auf dem Stier thronenden Europa¹³⁹³. In der europäischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts war besonders die erste dieser Szenen beliebt, wobei immer wieder auf eine Bilderfindung zurückgegriffen wurde, die Veronese mit seinem Hochzeitbild für Jacopo Contarini (**Abb. 147**)¹³⁹⁴ entwickelt hatte. Das Gemälde befand sich, wie den Aufzeichnungen des *comte de Caylus* zu entnehmen ist, seit 1713 im Palazzo Ducale in Venedig und war auswärtigen Besuchern zur Besichtigung zugänglich¹³⁹⁵. Die Besonderheit der Interpretation des Themas durch Veronese liegt in der Stimmung hingebungsvollen Einvernehmens zwischen Europa und dem Stier, die die gesamte Darstellung bestimmt. Diese ist vielleicht noch offensichtlicher bei der in der in Rom befindlichen Variante des Bildes¹³⁹⁶, die in Frankreich besonders gut bekannt war, da sie 1682 von Valentin Lefèvre (**Abb. 148**)¹³⁹⁷ und 1709 von Edme Jeaureat¹³⁹⁸ als Stich reproduziert worden war. Vermutlich war dieses Gemälde auch den Stipendiaten der *Académie de France à Rome* zum Studium zugänglich¹³⁹⁹. Hier, wie bei der freien Kopie dieser Variante aus der Caliari-Werkstatt, die sich

in den Adelsresidenzen bestimmten. (Vgl. dazu allgemein Scott 1995).

¹³⁹³Zur Ausbildung der Themen im einzelnen und ihren Charakteristika vgl. Hildebrand 1988.

¹³⁹⁴Mitte der 1570er Jahre; Venedig, Palazzo Ducale, Anticollégio (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244). Die Komposition ist in einem Bozetto (Mitte der 1570er Jahre; New York, Sammlung Piero Corsini; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 243) sowie in zwei mutmaßlich eigenhändigen Fassungen in Venedig und Rom überliefert, hinzu kommt zumindest eine Variante aus der Veronese Werkstatt in London. Vgl. zur Beliebtheit der Darstellung im 18. Jahrhundert Mundt 1988, S. 125-129.

¹³⁹⁵Caylus sah das Gemälde selbst im Anticollégio und erwähnt in diesem Zusammenhang, es sei seit einem Jahr als Geschenk eines Edelmannes im Besitz der Republik Venedig. (Caylus 1914, S. 98).

¹³⁹⁶Späte Fassung, mit Werkstattbeteiligung; Rom, Pinacoteca Capitolina; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 245.

¹³⁹⁷Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe (Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 64); publiziert innerhalb des Stichwerkes "*Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubrensins et Paulus Calliari Veronensis inventaverunt et pinxerunt*", Amsterdam 1682. Am gleichen Ort veröffentlicht Lefèvre weiterhin eine zweite, hochformatige Fassung aus der Veronese-Werkstatt, die dem Gemälde in Rom kompositionell sehr nahe steht. (Bis 1786 in Venedig nachweisbar, seit dem 19. Jahrhundert in Dresden, Gemäldegalerie alte Meister, Inv.-Nr. 243; vgl. Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 65).

¹³⁹⁸Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 157-68. (s.a. "Die Verführung der Europa" 1988, Kat.-Nr. 181. Anders als dort vermutet, zeigt Jeaureats Stich eindeutig die Fassung in Rom (**Abb. 148**), die sich in der Figur der am linken Rand stehenden Gefährtin Europas von der Variante aus der Sammlung Orléans (**Abb. 149**) unterscheidet.)

¹³⁹⁹Darauf deutet ein Brief Charles-François Poersons an den *duc d'Antin* vom 12.12.1724 hin, in dem erwähnt wird, daß sich Poerson und Vleughels darum bemühten, eine Erlaubnis für die Anfertigung einer Kopie nach der "*fameuse 'Europe' de Paul Veronèse*" zu erhalten. (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 102). Leider wird weder in diesem Schreiben noch in der folgenden Korrespondenz der Besitzer des Bildes genannt, so daß seine exakte Identifikation bisher unmöglich ist. Etwa vierzig Jahre später muß jedoch eine Kopie nach dem Gemälde, das sich heute in der Pinacoteca Capitolina befindet, in den Räumen der *Académie de France à Rome* zu sehen gewesen sein. Denn ein solches Bild wird von La Lande in dem Bericht über seine Italienreise aus den Jahren 1765/1766 erwähnt. (La Lande 1790, t. 6, S. 414). Zusätzlich zu den drei bereits genannten Varianten existieren im 17. und 18. Jahrhundert noch eine Reihe weiterer Fassungen des Europa-Themas, die man für Originale Veroneses hielt, wie etwa ein Bild im Besitz Paolo da Seras und ein Gemälde im Besitz der Caliari-Familie. (s. Garas 1990/1,

seit Beginn der 1720er Jahre in Paris befand (**Abb. 149**)¹⁴⁰⁰, wird die innere Zuwendung der beiden Hauptfiguren dadurch zum Ausdruck gebracht, daß sich der Stier zu Europa neigt und den Fuß der Prinzessin leckt. Die Szene erhält damit eine harmonische und idyllische Atmosphäre - zusätzlich verstärkt durch die liebeliche, fast parkähnliche Waltdlandschaft im Hintergrund, die das Gemälde Veroneses mit den arkadischen Landschaften des Giorgione-Kreise verbindet¹⁴⁰¹.

Es war wohl vor allem dieses idyllische Moment, das die Maler und Auftraggeber des *Ancien Régime* an Veroneses Interpretation des Motivs faszinierte und in Frankreich gerade diese Fassung des Europa-Themas besonders beliebt werden ließ¹⁴⁰². So tendierten praktisch alle Darstellungen des 18. Jahrhunderts dazu, den eigentlichen Akt der Entführung Europas, der bei Veronese zumindest noch im Hintergrund der Szene angedeutet wird¹⁴⁰³, ganz aus dem Bild zu verbannen und statt dessen nur die idyllische Szene, die dem Raub vorangeht, darzustellen¹⁴⁰⁴. In dieser umgedeuteten Form entsprach das Sujet offenbar ganz den Wünschen der Auftraggeber, und so nahm die Beliebtheit der Interpretation Veroneses in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts überragende Ausmaße an¹⁴⁰⁵, obwohl sich in französischen Sammlungen durchaus auch Fassungen des Themas von der Hand anderer bedeutender italienischer Meister befanden¹⁴⁰⁶.

S. 70).

¹⁴⁰⁰London, National Gallery (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 160).

¹⁴⁰¹Vgl. Mundt 1988, S. 125.

¹⁴⁰²Diese idyllische Interpretation des Motivs fand bereits im 17. Jahrhundert eine große Nachfolge in der europäischen Malerei, so z.B. bei Johann König (1621/24), Bernardo Cavallino (1622-1652) und Simon Vouet (1640), und wurde auch von den italienischen Malern des 18. Jahrhunderts gerne rezipiert, wie etwa von Sebastiano Ricci (Anfang der 1720er Jahre) oder Francesco Migliori (1720). (Weitere Beispiele bei Kobler 1968, Sp. 400-402; vgl. auch Hanke 1963, S. 33-36 und 61-75.)

¹⁴⁰³Zwar scheint Veroneses ursprünglicher Entwurf keine Mehrszenigkeit der Darstellung vorgesehen zu haben, jedoch findet sie sich in allen drei in Frankreich bekannten Fassungen (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244 und 245, und Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 160). Vgl. zur Änderung des ursprünglichen Konzeptes Mundt 1988, S. 124-125.

¹⁴⁰⁴Bereits im 17. Jahrhundert wird bei Europa-Darstellungen häufig lediglich im Bildtitel, etwa der Reproduktionsstiche nach einem Gemälde, auf die Tatsache hingewiesen, daß hier eine Entführungsszene wiedergegeben werden soll. (Beispiele bei Hildebrand 1988, S. 38).

¹⁴⁰⁵Vgl. Lauterbach 1988, S. 153; Hildebrandt 1988, S. 39. Hildebrandt nimmt als Ursache für die Beliebtheit und die besonders weite Verbreitung der Komposition Veroneses das allgemein nachlassende Interesse an der antiken Mythologie an. Dieses hätte eine Umdeutung des antiken Mythos ermöglicht, so daß sich die Europa-Darstellung nun dem Motiv der Toilette der Venus annähern konnte. Andererseits ist die offene Präsentation eines weiblichen Aktes - anders als bei den Venus-Darstellungen - bei den Abbildungen des Europa-Raubes wesentlich weniger beliebt, so daß sich die Frage stellt, ob die oben zitierte Beurteilung korrekt ist. Denn es wäre ebenso gut möglich, daß hier die Freude an der Waldidylle, die ein generell wichtiges Motiv in der französischen Malerei des Rokoko war und in der Europa-Szene auf elegante Art und Weise mit einem antiken Sujet verbunden werden konnte, die Beliebtheit des Themas bedingte.

¹⁴⁰⁶So befand sich z.B. Tizians "*Ratto d' Europa*" seit etwa 1706 in der Sammlung Orléans (1559-62; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 32; **Abb. 150**). Diese sehr dramatische Interpretation wurde jedoch von den französischen Künstlern mit Ausnahme Valentin Lefèvres praktisch nie aufgegriffen (Pigler 1956, S. 78; vgl. Mundt 1988, S. 126; Lauterbach 1988, S. 155-159). Durch Reproduktionsstiche waren darüber hinaus nachweislich die Europa-Darstellungen Paolo Farinatos, Rosso

Dabei waren die französischen Künstler in der Regel gezwungen, sich mit den Vorbildern von der Hand Veroneses während ihrer Italien-Reisen zu beschäftigen oder diese durch Kopien¹⁴⁰⁷ und Reproduktionsstiche zu studieren. Denn mit Sicherheit läßt sich nur eine einzige, noch heute erhaltene Darstellung des Europa-Raubes aus der Veronese-Werkstatt zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich nachweisen: eine aus der Sammlung Christinas von Schweden stammende Fassung, die zu Beginn der 1720er Jahre in den Besitz des *duc d'Orléans* gelangte (**Abb. 149**)¹⁴⁰⁸.

Ein Vergleich der verschiedenen Europa-Darstellungen, die am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Frankreich entstanden sind, zeigt, wie die von Veronese entwickelte Auffassung über jede andere Möglichkeit das Thema darzustellen triumphierte. So ist etwa schon bei Louis de Boullogne¹⁴⁰⁹ und Charles de La Fosse (**Abb. 17**)¹⁴¹⁰ das Gesamtkonzept der Komposition an Veronese angelehnt: Europa sitzt ruhig auf dem Stier und bildet das dekorativ arrangierte Zentrum für eine Darstellung ohne jede Dramatik. Jedoch folgt die Komposition der Gruppe hier noch weitgehend der klassischen Auffassung, wie etwa die Haltung der beiden Hauptfiguren deutlich macht, die in unterschiedlichen Achsen bewegt werden und noch nicht in zärtlicher Zuwendung aufeinander bezogen sind. So bleibt, obwohl vorhanden, der Eindruck der Harmonie hier noch recht gemäßigt.

Während die französischen Maler in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts das Thema des Europa-Raubes noch nicht so häufig aufgreifen¹⁴¹¹, wird das Sujet in den Jahren ab 1720/30 außerordentlich populär¹⁴¹². Dabei greifen fast alle nun entstehenden Darstellungen das

Fiorentinos und Francesco Primaticcios bekannt, Ähnliches dürfte für Guido Renis, Francesco Albanis und Luca Giordanos Bearbeitungen des Themas gelten. (Vgl. die Auflistung der einzelnen Darstellungen und der nach ihnen angefertigten Kopien und Stiche bei Pigler 1956, S. 78-82).

¹⁴⁰⁷Eine von Bon Boullogne auf seiner Rückreise von Rom nach Paris 1675/76 angefertigte Kopie wird 1737 im Versteigerungskatalog der Sammlung der *comtesse de Verrue* erwähnt (Caix, 1919 S. 218, No. 147), weitere (insgesamt sieben) Varianten und Kopien nennen Pignatti 1976 (Kat.-Nr. A 160 und A 243) und der Katalog "Die Verführung der Europa" 1988, Kat.-Nr. 180.

¹⁴⁰⁸London, National Gallery (Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 160; Stryiński 1913, Kat.-Nr. 82; vgl. auch Pignatti 1976, S. 235 und Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244). Das Bild wurde erst für die "*Galerie du Palais-Royal*", Paris 1786-1806, von Robert de Launay gestochen. Stryińskis Hinweis auf eine Reproduktion von Valentin Lefèvre beruht auf einer Verwechslung mit der Fassung in Rom.

¹⁴⁰⁹"*Enlèvement d'Europe*", um 1688; Versailles, Musée National du Château (Caix de Saint-Aymour 1919, Kat. 349bis, dort als verschollen; Constans/Babelon 1995, Kat.-Nr. 662).

¹⁴¹⁰"*Enlèvement d'Europe*", 1689-92; Iliffe Collection, Basildon House; für Lord Montague gemalt (Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 38 a).

¹⁴¹¹Abgesehen von Charles de La Fosse sind jeweils Darstellungen des Europa-Raubes mit zugehörigen Zeichnungen von Louis Boullogne (Marcel 1906, S. 193-194; Pigler 1956, S. 83), Antoine Coyppel (Pigler 1956, S. 83; nicht bei Garnier; nach Kobler 1968, Sp. 390 eine Darstellung des Trimphzuges des Europa, wobei u.U. eine Verwechslung mit einer Zeichnung oder Noël-Nicolas Coypels Bild vorliegt; vgl. Hanke 1963, S. 49-50), Nicolas Vleughels (Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 85) und Sebastien Leclerc (Lauterbach 1988, Abb. 157) bekannt. Auch von Watteau ist eine Fassung dieses Themas durch einen Stich von Pierre Aveline überliefert (Rosenberg/Camesasca 1982, Kat.-Nr. 56); lediglich im *œuvre* Nicolas Bertins fehlt das Motiv anscheinend völlig.

¹⁴¹²So sind allein aus Bouchers Werkstatt fünf Fassungen des Europa-Raubes bekannt (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 11, 105, 365 mit zugehöriger Werkstattvariante und 366), von der Hand Natoire zwei (Boyer 1949, Kat.-Nr. 39 und 685) und von Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789) drei Varianten

Waldambiente Veroneses auf¹⁴¹³, verbinden dieses jedoch mit einem deutlicheren Ausblick auf das Meer, und rücken daher die idyllische Szene in die Zone zwischen Land und Wasser, zuweilen sogar bis unmittelbar an das Wasser heran¹⁴¹⁴. Auch in der Gestaltung der Figurengruppe mit einem ruhig lagernden, geschmückten Stier und der entspannt auf ihm sitzenden Europa, die mit dem Tier spielt, beziehen sich fast alle französischen Gemälde auf Veroneses Erfindung.

Die Entwicklung des Motivs in der französischen Malerei ist besonders gut ablesbar im Vergleich mit der entsprechenden Komposition Sebastiano Riccis (**Abb. 151**)¹⁴¹⁵, deren Auffassung sehr eng an Veronese orientiert bleibt. So greift Ricci Veroneses Art auf, die Hauptfigurengruppe sehr nah an den vorderen Rand des Bildes zu rücken und dort in etwa bildparallel anzuordnen, und er ist der einzige Künstler, der das von Veronese verwendete Element einer Personengruppe im Mittelgrund in seine Darstellung integriert. Anders als Veronese zeigt er dort jedoch nicht die sich im Mythos anschließende Szene der eigentlichen Entführung, sondern folgt der allgemeinen Tendenz, das Sujet ganz und gar ins Idyllische umzubilden, indem er eine weitere Gruppe badender Gefährtinnen darstellt, und so gleichzeitig die Einheit der Handlung in seiner Darstellung wahrt.

Unter den französischen Malern orientiert sich Nicolas Vleughels, dessen Darstellung der Europa allerdings nur in einem, relativ schwach anmutenden Nachstich von Louise Magdeleine Hortemels (1686-1767) überliefert ist (**Abb. 152**)¹⁴¹⁶, am engsten an den Prinzipien der Komposition Veroneses, die auch Ricci aufgegriffen hatte. So wird auch bei Vleughels die Figurengruppe weitgehend parallel zum Vordergrund ausgerichtet, und der Stier wie auch die Prinzessin erscheinen völlig ruhig und ohne jeden dramatischen Impetus.

(in Dallas, New York und Houston), zu denen u.U. noch eine vierte Darstellung im Bruckenthalischen Museum, Hermannstadt hinzukommt. (s. Pigler 1956, S. 83; Kobler 1986, S. 412; Bailey/Hamilton 1991, S. 342-347). Und selbst Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), der auf Tier- und Landschaftsmotive spezialisiert war, schuf eine Europa-Szene als Vorlage für eine Tapiserie der Manufaktur von Abbusson. (Vergnet-Ruiz 1930, Kat.-Nr. IV/I,1).

¹⁴¹³Eine seltene Ausnahme bildet darin das figurenreiche Gemälde Noël-Nicholas Coypels (1690-1734) aus dem Jahr 1727, das den Triumphzug der Europa ins Bild setzt und in keinerlei Beziehung zu Veroneses Bilderfindung steht (Philadelphia Museum of Art, Schenkung John Cadwalader; nicht bei Messelet 1930). Im Vordergrund steht hier die dekorative, *rocaille*artigen Präsentation des großen Figurenapparates. Die Komposition spielt mit lockeren, bogenförmigen und wirbelnden Bewegungen und erinnert damit insgesamt deutlich an die Darstellungen der Triumphzüge der Galatea oder der Venus in der Nachfolge Raffaels. In dieser speziellen Interpretation des Europa-Themas scheint sich eine persönliche Vorliebe Coypels für prachtvoll arrangierte Festzüge mythologischer Thematik widerzuspiegeln. Denn im *œuvre* des Malers finden sich alleine zwei Darstellungen des Triumphs der Galathea (Messelet 1930, Kat.-Nr. 12 und 13) sowie vier Triumphzüge der Amphitrite (Messelet 1930, Kat.-Nr. 14-17). Vgl. zum Erfolg des Bildes beim *concours* des Jahres 1727 Rosenberg 1977, S. 31-37; Bailey/Hamilton 1991, S. 189-195.

¹⁴¹⁴So z.B. bei Bouchers Komposition aus dem Jahr 1747 (Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 365; **Abb. 157**), wo die Vorderfüße des Stier bereits vom Wasser umspielt werden, während Europa in gelassener Pose mit ihm dem Tier spielt, ohne daß irgendein Anzeichen dafür vorhanden wäre, daß es sich ins Wasser begeben will.

¹⁴¹⁵Wohl Anfang der 1720er Jahre; Rom, Palazzo Taverna (Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 382).

¹⁴¹⁶Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 85.

Die Maler der folgenden Generationen, wie François Lemoyne (**Abb. 153**)¹⁴¹⁷, Charles Joseph Natoire (**Abb. 154**)¹⁴¹⁸ und François Boucher (**Abb. 155 und 157**) tendieren dann dazu, den Bildausschnitt insgesamt größer zu wählen und die Hauptgruppe weniger nahsichtig und stärker in die Diagonale gedreht zu zeigen¹⁴¹⁹. Gleichzeitig wird das allegorische Beiprogramm an Putten und Dienern weiter ausgebaut. Dennoch bleiben auch hier die Gesamtstimmung der Darstellung und die Auffassung der Hauptfigurengruppe ganz eindeutig an den Vorbildern Veroneses orientiert, insbesondere an der venezianischen Fassung im Palazzo Ducale (**Abb. 147**). Auch einzelne von Veronese erdachte Motive, wie dasjenige der Beziehung zwischen Europa und dem Stier, wurden von den französischen Rokoko-Malern übernommen und weiter entwickelt: So folgt etwa Lemoyne Veronese recht getreu, wenn der Stier auf seinem Bild den Kopf zum Fuß der Europa neigt (**Abb. 153**). Natoire dagegen geht einen Schritt weiter, indem er einen Stier zeigt, der sich mit leckender Zunge der Prinzessin zuwendet (**Abb. 154**). Und auch Boucher interpretiert das Motiv in einem stärker erotischen Sinne um, was vor allem in seiner, Veroneses Komposition besonders nahe stehenden Vorstudie zum Gemälde für Derbais deutlich wird (**Abb. 156**)¹⁴²⁰. Denn anders als im endgültig ausgeführten Bild finden sich hier noch die Umwendung des Stieres zur Prinzessin und das leicht diagonale Vorstoßen der Figurengruppe in die Landschaft.

In der Ölfassung übernahm Boucher schließlich von Veronese vor allem die lockere Form der Komposition, den Frauentypus der Europa mit dem hellen glänzenden Inkarnat und dem blonden Haar sowie die Haltung der Protagonistin und ihrer Gefährtinnen. Ihre *rocaille*artig schwingenden Bewegungen wurden von dem französischen Künstler auf dem Umweg über die Umformung Riccis aus den dramatischeren Posen Veroneses abgeleitet. Die weitere Entwicklung der Boucher'schen Interpretation des antiken Mythos zeigt sich besonders deutlich im Vergleich seiner verschiedenen Darstellungen (**Abb. 155 und Abb. 157**)¹⁴²¹. In der späteren Fassung sind die Aktion und der Bezug auf den antiken Mythos stark zurückgenommen, da in hier gezeigten räumlichen Situation ein Aufstehen des Stieres überhaupt nicht impliziert wird und Europa ruhig auf dem Tier thront. So präsentieren sich die beiden Hauptfiguren dem Auge des Betrachters in einem vornehmlich dekorativen Arrangement, dessen heitere Wirkung noch zusätzlich durch den Kranz in der Luft fliegenden Putten betont wird. Die Handlung der Darstellung hat sich fast bis zum Stillstand verlangsamt, eine Dramatik ist überhaupt nicht mehr zu erkennen - beides Tendenzen, die ihren Ausgangspunkt in der idyllischen Interpretation des

¹⁴¹⁷“*L'Enlèvement d'Europe*”; 1725; Moskau, Puschkin-Museum (Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 53). Das Kolorit und die Gesamtwirkung des Gemäldes werden von Bordeaux als “*totally and unashamedly indebted to Venice*” beschrieben. Das Bild war offenbar sehr erfolgreich, denn es wurde kopiert und 1753 von Laurent Cars gestochen. Die Abhängigkeit der Darstellung Lemoynes von Veronese ist umso bemerkenswerter als der französische Künstler wahrscheinlich eine von François Albert Stiémart angefertigte Kopie nach Tizians “*Ratto d'Europa*” (1559-62; Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 32) besessen hat. (Bordeaux 1984, S. 101 mit entsprechenden Quellen).

¹⁴¹⁸“*L'Enlèvement d'Europe*”; 1731; St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Boyer 1949, Kat.-Nr. 39).

¹⁴¹⁹Angelegt ist dieser Zug bereits in Bouchers erstem Europa-Gemälde (1734; London, Wallace Collection; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 105; **Abb. 155**), wesentlich deutlicher kommt dann jedoch in der späteren Fassung (1747; Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 365; **Abb. 157**) zum Vorschein.

¹⁴²⁰1734; Amiens, Musée de Picardie (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 104).

¹⁴²¹Paris, Musée du Louvre (Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr.365); vgl. zur Entstehung des Gemäldes für den Wettbewerb des Jahres 1747 Brunel 1986, S. 238-239.

Themas durch Veronese genommen hatten.

Einer der letzten Künstler, der sich in einer Europa-Darstellung noch einmal auf Veronese bezieht, ist Jean-Marie Pierre (1714-1789). Er erhielt mindestens zweimal, in den Jahren 1750 und 1757 einen Auftrag zur Gestaltung des Themas¹⁴²², wobei er sich für unterschiedliche Kompositionsformen entschied. In seinem früheren, für seinen Mäzen Charles-Henri Watelet geschaffenen Gemälde, schuf Pierre eine Szene (**Abb. 161**)¹⁴²³, die stark von Bouchers Bilderfindungen (**Abb. 155 und 157**) beeinflusst ist. Dabei wählte er nun jedoch als Ort der Handlung nicht mehr die idyllische Waldlandschaft, sondern das freie Meer. Sind hier die Anlehnungen an Veroneses Vorbilder, die Pierre mit Sicherheit zumindest in zwei Beispielen kannte¹⁴²⁴, relativ zurückhaltend, so enthüllen zwei Studien, die wohl in Zusammenhang mit Pierres zweitem, sieben Jahre später als Karton für die königliche Gobelin-Manufaktur geschaffenen Gemälde entstanden sind¹⁴²⁵, deutliche Beziehungen zu der von Veronese geschaffenen Bilderfindung. Beide Studien (**Abb. 159**¹⁴²⁶ und **Abb. 160**¹⁴²⁷) zeigen noch alle Charakteristika der Europa-Darstellungen aus den 1720er Jahren. Sie siedeln die Szene auf dem festen Land an, wobei die Ölstudie (**Abb. 160**), auf der das Meer weiter entfernt im Hintergrund zu erkennen ist, Veroneses Komposition noch näher steht als die Rötelzeichnung. Die Hauptgruppe wird in beiden Fällen in Nabsicht präsentiert und aus Figuren aufgebaut, die im einzelnen von verschiedenen Vorbildern abgeleitet worden sind¹⁴²⁸. Während die Zeichnung (**Abb. 159**) in der Auffassung der Pose Europas, ihrer Gewandung und der Art ihrer gesamten Präsentation dem aus den Vorbildern Veroneses entwickelten allgemeinen Repertoire des frühen 18. Jahrhunderts folgt, steht die Ölskizze (**Abb. 160**) den ursprünglichen Bilderfindungen des venezianischen Meisters besonders nahe. Dies betrifft die gesamte Komposition, wie auch die Haltung und den Gesichtsausdruck der Protagonistin, vor allem aber das Kolorit, das in seiner Leuchtkraft an zeitgenössische venezianische Kompositionen des 18. Jahrhunderts (etwa von Giovanni Battista Tiepolo) erinnert.

Am Thema des Europa-Raubes, für den die überwältigende Menge der im 18. Jahrhundert entstandenen Darstellungen in ihrer Gesamtanlage und Stimmung, in Komposition und Ambiente, aber auch in Figuren-Stil und Kolorit regelmäßig auf Vorbilder Paolo Veroneses und

¹⁴²²Aaron 1993, S. 9.

¹⁴²³Dallas, Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Fonds Mrs. John B. O'Hara.

¹⁴²⁴Pierre kann während seines Aufenthaltes in Italien (1735-40) die Fassung in Rom (Pinacoteca Capitolina; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 245; **Abb. 148**), und die im Dogen-Palast in Venedig ausgestellte Variante (Mitte der 1570er Jahre; Palazzo Ducale, Anticollégio; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244; **Abb. 147**) gesehen haben. Zusätzlich war ihm sicherlich die Fassung im Besitz der Herzöge von Orléans (London, National Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 160; **Abb. 149**) bekannt, da er seit 1752 als *premier peintre du duc d'Orléans* Zugang zu der Sammlung hatte.

¹⁴²⁵Ehemals in Arras, während des 1. Weltkrieges zerstört.

¹⁴²⁶Rötelzeichnung; wohl 1757; New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Harry G. Sperling, Inv.-Nr. 1981.

¹⁴²⁷Öl auf Leinwand; wohl 1757; Paris, Didier, Aaron & Co.

¹⁴²⁸So ist etwa die Dienerin, die auf der Rötelzeichnung (**Abb. 159**) links vorne in Rückenansicht wiedergegeben wird, fast das genaue Zitat einer Figur auf Bouchers Darstellung des Europa-Raubes aus den Jahren 1733/34 (**Abb. 155 und 156**).

seiner Werkstatt Bezug nimmt, ist damit beispielhaft ablesbar, wie in dieser Periode für ein einzelnes Sujet immer wieder auf Vorlagen eines bestimmten Meisters der Vergangenheit zurückgegriffen wurde. Obwohl sich seit den 1720er Jahren in der französischen Malerei insgesamt eine einheitlichere stilistische Entwicklung als zuvor beobachten lässt und die eklektizistische Phase des Jahrhundertbeginns damit überwunden wurde, blieb anscheinend doch die Tendenz zur Wahl bestimmter Vorbilder für einzelne thematische Kategorien bestehen¹⁴²⁹. Damit enthüllt sich zugleich das Weiterleben des bereits an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert zu beobachtenden Ansatzes im Umgang mit der Kunst der Vergangenheit: noch immer wurde diese als Repertoire vorbildhafter Lösungen verstanden, aus dem je nach Bedarf frei ausgewählt werden konnte.

Eine solche, letztendlich noch immer unterschwellig eklektizistische Kunstauffassung findet ihre Entsprechung und Fortführung in dem im mittleren 18. Jahrhundert weit verbreiteten theoretischen Konzept, wonach die ideale Kunst die besten Elemente verschiedener Vorbilder miteinander verbinden solle¹⁴³⁰. Jedoch zielt die Kunsttheorie nun - unter Bezugnahme auf die antike Tradition - auf Vorbilder aus der Natur und führt damit auch zu einem neuen Ansatz im Umgang mit der Kunst der Vergangenheit. Denn die in der ersten Jahrhunderthälfte noch zu beobachtende Form der Stil- und Vorbilderwahl nach einzelnen Themen, die letztendlich immer zu einer gewissen *maniera* in der Malerei führt, wird seit der Jahrhundertmitte von Denis Diderot und den ihm gleichgesinnten Kritikern abgelehnt. Die stilistische Manier ist nach ihrer Meinung ein Wesenszug der Malerei, für den in der Natur kein Vorbild existiert und der daher auch in der Kunst keine Verwendung finden sollte¹⁴³¹. Als Folge einer breiteren Akzeptanz dieser Kunstauffassung sollte es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer nachhaltigeren Wandlung in der Sicht und im Umgang mit der Kunst der Vergangenheit kommen¹⁴³².

4.3.3. Charles-Joesph Natoire

Besonders deutlich sind die allgemeinen Tendenzen, die das mittlere 18. Jahrhundert prägten, am Werk Charles-Joseph Natoires (1700-1777) ablesbar, der seit 1751 Leiter der *Académie de France à Rome* war und dort die Entwicklung einer Wiederbelebung des Klassizismus in der Malerei unmittelbar miterlebte, bis er 1775 vorzeitig von seinem Amt entbunden wurde, da seine Kunstauffassung den neuen Vorstellungen nicht mehr entsprach¹⁴³³. Wie sein Freund und

¹⁴²⁹Vgl. dazu etwa auch Bouchers Rückgriff auf de Troys Stil, der sich vor allem bei den festlich angelegten Psyche-Kartons findet, die wie de Troys Esther-Serie als Vorlagen für die Gobelin-Manufaktur in Beauvais gedacht waren. (Brunel 1986, S. 159-160).

¹⁴³⁰Z.B. vertreten von Charles Batteux (1713-1780) in seiner 1746 veröffentlichten Schrift "*Les Beaux-Arts réduit à un même principe*". (Zu Batteux Kunstauffassung vgl. Saint-Girons 1990, S. 89 et passim; allgemein zur Geschichte dieses Konzeptes im 18. Jh. Wittkower 1965, insbes. S. 147-149).

¹⁴³¹Vgl. zur Einstellung Diderots gegenüber der *maniera* in der Malerei generell Hobson 1990, insbes. S. 124-125.

¹⁴³²Zu den verschiedenen Ansätzen der Akademie und der Theoretiker, insbesondere in bezug auf einer Weiterentwicklung der Historienmalerei vgl. Kirchner 1990.

¹⁴³³Die im 18. Jahrhundert veröffentlichten Äußerungen sind im Falle Natoires extrem spärlich. Er erhielt kaum einen Nachruf und wurde in keinem zeitgenössischen Nachschlagewerk über französische Malerei berücksichtigt. (Mantz 1852-1853, S. 246). Vgl. zu Details seiner Biographie Violette 1977; zu Natoires Malerei

Rivale Boucher begann auch Natoire seine künstlerische Laufbahn als Lehrling im Atelier Jean-François Lemoyne, dessen Stilauffassung auch im Werk Natoires ihren Niederschlag fand¹⁴³⁴. Lemoyne dürfte seinem Schüler in dieser Zeit zugleich die eigene intensive Beschäftigung mit der Kunst Veroneses vermittelt haben. Auch bei seinem Studium an der Pariser *Académie* und während seines ersten Aufenthaltes in Rom (1723-1729) stand Natoire ganz unter dem Einfluß des seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts etablierten, von der Veronese-Rezeption des Kreises um Pierre Crozat stark geprägten Stils der offiziellen Akademie-Malerei. So war er in Rom Schüler Nicolas Vleughels', der sich gemeinsam mit Charles-François Poerson darum bemühte, die Erlaubnis für die Anfertigung einer Kopie nach Veroneses "Raub der Europa" zu erhalten und mit der Ausführung den jungen Natoire beauftragen wollte¹⁴³⁵. Auch ein Aufenthalt in Venedig stand auf dem Programm der Italien-Reise Natoires, der Sebastiano Ricci kannte und verehrte¹⁴³⁶. Allerdings scheint der Besuch in Venedig nur von relativ kurzer Dauer gewesen zu sein; er fand während der Rückreise Natoires von Rom nach Paris im Jahr 1729 statt, und es sind bisher keine näheren Einzelheiten über die Art des Aufenthaltes und Natoires Aktivitäten bekannt geworden¹⁴³⁷.

Auch nach seiner Rückkehr aus Italien beschäftigte sich Natoire, dem über seine beiden wichtigsten Lehrer Lemoyne und Vleughels bis zu diesem Zeitpunkt mit Sicherheit Kenntnisse der Malerei und des Stils Veroneses vermittelt worden waren, anscheinend durchaus noch mit der Kunst des venezianischen Meisters. Denn unter den in den Jahren 1731 bis 1740, d.h. in der Phase des öffentlichen Erfolges Natoires als Historienmaler¹⁴³⁸, entstandenen Bildern für die Ausstattung des Schlosses "*Chapelle de Godefroy*"¹⁴³⁹ befindet sich auch eine Kopie nach

am ausführlichsten die verschiedenen Beiträge im Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977; zu den Zeichnungen zuletzt Caviglia-Brunel 2000; zu Natoires Aktivitäten als Leiter der französischen Akademie in Rom Rosenberg 1977/2. Trotz der in vielen Aspekten schlechten Quellenlage findet sich eine Reihe von Hinweisen auf Natoires Ansichten zu verschiedenen künstlerische Fragestellungen in dem von Paul Mantz veröffentlichten Briefwechsel zwischen dem Maler und seinem Freund Antoine Duchesne (1708-1795) aus den Jahren 1751-61, sowie im Schriftverkehr Natoires mit dem *marquis* de Marigny aus den Jahren 1752 und 1753.

¹⁴³⁴Mantz 1852-1853, S. 248, Anm. 1.

¹⁴³⁵Vgl. Charles-François Poersons Brief an den *duc* d'Antin vom 12.12.1724. (Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 7, S. 102).

¹⁴³⁶s. Conisbee 1981, S. 88.

¹⁴³⁷Nachdem Natoire um den 7. Oktober 1728 von Rom aufgebrochen war, wie Vleughels in einem Schreiben an den *duc* d'Antin berichtet, belegt ein Brief Zanettis Venedig, die dortige Anwesenheit des jungen Malers am 11.1.1729. (Vgl. Julia 1977, S. 14, und Tosatto 1998, S. 67). Wie sehr Natoire von der venezianischen Kunst angetan war, zeigt sein noch Jahrzehnte später geäußelter Wunsch, wieder einmal nach Venedig zu reisen, um eine Region wiederzusehen, die er als "*rempley de belles choses*" bezeichnet. (Brief an den *marquis* de Marigny vom 7.4.1773, Montaiglon/Guiffrey 1887-1912, t. 12, S. 420, Nr. 6394).

¹⁴³⁸Nach seinem Italien-Aufenthalt zählte Natoire zum Kreis der hochgeschätzten Historienmaler in Paris und wurde vor allem durch die königliche Familie und den Hof mit Aufträgen für große, dekorative Darstellungen überhäuft. (Vgl. Julia 1977, S. 14-15).

¹⁴³⁹Natoire schuf dieses Ensemble für Philibert Orry, *comte* de Vignory (1689-1747), eine der einflußreichsten Persönlichkeiten am Hof Ludwigs XV., der in den Jahren 1737-45 das Amt des *directeur général des bâtiments du roi* inne hatte. (Boyer 1949, Kat.-Nr. 33-41, 136-141, 158-161 und 313-316; vgl. Ausstellungskatalog "*Charles-Joseph Natoire*" 1987, S. 54-55; Kat.-Nr. 7-14).

Veroneses Gemälde *“Perseo e Andromeda”* (**Abb. 132**)¹⁴⁴⁰. Zwar ist die Zuschreibung an Natoire in der Literatur angezweifelt worden¹⁴⁴¹, jedoch zeigt die Zugehörigkeit des Gemäldes zur Ausstattung des Schlosses die Attraktivität, die Veroneses Komposition auch in den 1730er Jahren noch für Auftraggeber und Maler in Frankreich bewahrt hatte. Die Vermutung liegt nahe, daß hier noch immer ein Einfluß Jean-François Lemoynes nachgewirkt haben könnte, der - wie gezeigt - gerade durch diese Komposition Veroneses ganz besonders inspiriert worden war.

Auch Natoires Neuschöpfungen der 1730er Jahre zeigen insgesamt deutliche stilistische Annäherungen an die Art Lemoynes und weisen - vermittelt über dessen besondere Affinität zu Veronese - zugleich ebenfalls eine Reihe stilistischer Charakteristika auf, die von der Malerei der Caliari-Werkstatt abgeleitet wurden. Dabei greift Natoire ganz auf die Verarbeitung der Kunst Veroneses durch die älteren französischen Maler des 18. Jahrhunderts zurück¹⁴⁴² und orientiert sich an der inzwischen fast kanonisch zu nennenden Auswahl stilistischer Elemente aus dem Werk des venezianischen Meisters, die seit Charles de La Fosse immer wieder rezipiert worden waren. So finden sich auch in Natoires Gemälden ein lebendiges und leuchtendes Kolorit, dessen einzelne Farbtöne harmonisch aufeinander abgestimmt werden, die Anordnung figurenreicher Ensemble in gestuften Kompositionen, die häufig parallel zur Bildoberfläche geführt werden, und die Ausgestaltung der Hintergründe durch phantasievolle Architekturen und Balustraden in der Nachahmung Veroneses. Schließlich entspricht auch der Frauentypus, den Natoire bevorzugt, prinzipiell noch immer der im Kreis um Charles de La Fosse entwickelten Auffassung, auch wenn die Figuren oft zartgliedriger und gelänger gestaltet sind und darin wohl von den Aktdarstellungen Lemoynes beeinflusst wurden.

Am offensichtlichsten wird die Nähe Natoires zu Vorbildern Veroneses bei denjenigen Sujets, deren Thematik den in Frankreich besonders geschätzten Kompositionen des venezianischen Malers nahekommt, wie bei der Darstellung des Europa-Raubes (**Abb. 154**)¹⁴⁴³ und der Festmahlszene aus der Geschichte Sancho Pansas in Compiègne (**Abb. 162**)¹⁴⁴⁴. Bezeichnenderweise nimmt gerade letztere in verschiedenen Elementen offenkundig Bezug auf Veroneses *cene* - so in der Gestaltung der Architektur im Hintergrund, der phantasievoll gemischten Kostümbildung und in einzelnen von Veronese übernommenen Figuren und Posen, wie etwa in der Darstellung des Mundschenks rechts im Vordergrund der Komposition. Auch das sehr kraftvolle und lebendige Kolorit des Bildes greift den venezianischen Stil auf - es erinnert an Veronese, aber auch an Sebastiano Ricci. In der Hauptanordnung der Komposition hat sich Natoire dagegen von den älteren Vorbildern gelöst, denn die Festtafel wird hier nicht bildparallel angeordnet, sondern diagonal in den Raum hineingeschoben und folgt damit der zeitgenössischen Vorliebe für asymmetrisch tiefenräumlich ausgerichtete Kompositionen, wie

¹⁴⁴⁰Um 1731; Troyes, Musée des Beaux-Arts (Boyer 1949, Kat.-Nr. 42). Es handelt sich dabei um eine Kopie in Tondo-Form nach Veroneses Gemälde in Rennes (1576-78; Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256).

¹⁴⁴¹Katalog *“Charles-Joseph Natoire”* 1987, S. 55.

¹⁴⁴²Vgl. auch die von Brunel aufgezeigten engen Beziehungen zwischen Natoires und Bouchers Eklektizismus und ihrer Abhängigkeit von den älteren französischen Künstlern. (Brunel 1986, S. 146).

¹⁴⁴³1731; St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Boyer 1949, Kat.-Nr. 39), ursprünglich zur Ausstattung für *“Chapelle de Godefroy”* gehörend.

¹⁴⁴⁴1735-42; Compiègne, Musée National du Château (Boyer 1949, Kat.-Nr. 155).

sie etwa auch Nicolas Vleughels für seine Darstellung der “Hochzeit zu Kana” gewählt hatte¹⁴⁴⁵.

In seinen etwa zur gleichen Zeit entstandenen Psyche-Darstellungen im *hôtel Soubise*¹⁴⁴⁶ bezog sich Natoire dagegen in der Architektur und der Anordnung der Personen wieder deutlicher auf Veronese. So bewegen sich im Entwurf für “*Psyche accueillie par les nymphes au seuil du palais de l’Amour*”¹⁴⁴⁷ (**Abb. 163**) die Figuren zumeist nicht in den Tiefenraum hinein, sondern agieren wie bei Veronese in verschiedenen Schichten parallel zur Bildebene. Immer wieder leitet Natoire daneben auch einzelne Figurentypen und Posen von Werken Veroneses ab. Dies wird etwa an der Hauptfigur aus seiner “*Toilette de Psyché*”¹⁴⁴⁸ deutlich oder an der Figur der Liebesgöttin in “*Vénus demandant à Vulcan des armes pour Enée*” (**Abb. 164**)¹⁴⁴⁹, die noch immer dem Frauentypus folgen, den die französischen Maler des frühen 18. Jahrhunderts aus dem Repertoire des venezianischen Meisters entwickelt hatten¹⁴⁵⁰. Aber etwa auch in der Figur die Dienerin links im Hintergrund neben der Protagonistin greift Natoire wieder auf Veronese zurück: ihre in schrägen Achsen bewegte Haltung und ihre füllige Erscheinungsbild sowie ihr blondes Haar erinnern noch stärker nur an die Frauen des älteren Meisters als die Zentralfigur.

Die Tendenz, einzelne Figuren aus Werken der *grands maîtres* zu kopieren und zu studieren und diese dann möglichst harmonisch in eigene Bilderfindungen zu integrieren, hatte sich bereits seit dem 17. Jahrhundert immer wieder in den Arbeiten der französischen Maler beobachten lassen¹⁴⁵¹. Sie findet sich zwar auch immer wieder bei Natoire, nun gelingt es dem Maler jedoch, solche Figuren wirklich umzuformen und ohne Bruch in die eigene Komposition einzubeziehen - ein wesentliches Kennzeichen für den um 1740 erreichten Stand der Rezeption älterer Kunst durch die französischen Künstler, der sich deutlich vom Ansatz der Generation Vleughels’ und Riccis unterscheidet¹⁴⁵². Der Eklektizismus der älteren Malerei ist damit einer wirklich Umbildung und Verarbeitung der Vorbilder in einem neuen Stil gewichen¹⁴⁵³.

¹⁴⁴⁵ 1728; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 110.

¹⁴⁴⁶ 1737-39; insgesamt acht Gemälde; Paris, Archives Nationales (Boyer 1949; Kat.-Nr. 48-55).

¹⁴⁴⁷ Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Boyer 1949, Kat.-Nr. 478).

¹⁴⁴⁸ Um 1735; New Orleans, Museum of Art (Boyer 1949, Kat.-Nr. 115, als “*Vénus à sa toilette*”).

¹⁴⁴⁹ 1734; Montpellier, Musée Fabre (Boyer 1949, Kat.-Nr. 43).

¹⁴⁵⁰ Ganz entsprechende Figuren finden sich auch bei François Lemoyne und auf den frühen Bildern Bouchers.

¹⁴⁵¹ Vgl. etwa Nicolas Bertins Bild “*Le Paysan qui a offensé son seigneur*” (um 1727; St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 71; **Abb. 67**), in das eine von Veronese abgeleitete Figur in Rückansicht integriert wurde.

¹⁴⁵² In ganz entsprechender Art und Weise verarbeitete Natoire im übrigen auch Anregungen aus der zeitgenössischen Malerei, wie das Beispiel einer Darstellung des toten Christus mit Engeln nach Francesco Trevisani sehr deutlich macht (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 31400 bis; vgl. Caviglia-Brunel 2001, S. 45).

¹⁴⁵³ Derselbe Rezeptionsansatz läßt sich auch bei den Arbeiten anderer französischer Maler aus den 1730er Jahren wiederfinden, wie z.B. bei einer großformatigen Festmahlszene Pierre Subleyras’ (1699-1749) (“*Le Repas chez Simon*”; 1737; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 853; Arnaud 1930, Kat.-Nr. 21). Hier erinnert die gesamte Konzeption des Gemäldes an Veroneses Gastmahldarstellungen. Die Anordnung der Festtafel parallel zum Bildvordergrund, die prachtvolle Architektur im Hintergrund, die Gruppe der vor der Tafel hockenden Diener, die

Daß im übrigen trotz aller Überwindung der stärker eklektizistischen Kunstauffassung das Interesse an einzelnen vorbildhaften Figuren und Typen aus dem *œuvre* der alten Meister nach wie vor lebendig blieb, und auch Jahrzehnte später noch immer zum Programm des Unterrichts an der *Académie* gehörte, belegt eine Äußerung des *marquis* de Marigny in einem Brief an Natoire vom 10.7.1752, wo es über das Kopieren nach den Meisterwerken der Vergangenheit heißt: “[...] *il ne faut pourtant pas les* [d.h. die Schüler der *Académie de France à Rome*] *assujettir à faire les coppies servilement, mais leur laisser copier la partie du tableau qui les affecte le plus, une belle tête par exemple, une belle main, une attitude noble et naturelle qui les frappe* [...]”¹⁴⁵⁴.

Die Studien der Schüler Natoires in Rom - insbesondere Jean-Honoré Fragonards - machen deutlich, wie solche Vorstellungen praktisch umgesetzt wurden. Fragonard beschäftigte sich während seiner beiden Reisen in Italien in den Jahren 1760/61 und 1773/74 intensiv mit der Kunst der Vergangenheit. Noch heute sind mehr als 259 Zeichnungen von seiner Hand bekannt, die die Werke anderer Maler kopieren, darunter 23 Darstellungen, die Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt zeigen¹⁴⁵⁵. Zwar lassen sich im Werk Fragonards kaum einmal direkte Weiterverwendungen seiner Studien nach Veronese aufzeigen, jedoch ist allein die Tatsache, daß diese in größerem Umfang angefertigt wurden, bezeichnend für das auch noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts andauernde Interesse an der Kunst des venezianischen Renaissance-Meisters.

Auch der Briefwechsel zwischen Natoire und dem seit 1751 im Amt des *surintendant des bâtiments du roi* tätigen *marquis* de Marigny enthält eine ganze Reihe von Äußerungen, die belegen, wie groß die Bedeutung der Studien nach den *grands maîtres* noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts für den Unterricht an der französischen Akademie war. Dabei wurde gerade in dieser Zeit das Studium der florentinischen und der venezianischen Kunst als besonders wichtig für die Ausbildung der römischen Stipendiaten angesehen¹⁴⁵⁶ und sogar durch die Bereitstellung besonderer Mittel der Krone explizit gefördert¹⁴⁵⁷.

Gleichzeitig begann sich jedoch auch ein langsamer Wandel im Verhältnis der französischen Akademie zur Kunst der alten Meister abzuzeichnen, der zu einer Neubewertung des Naturvorbildes und des Antikenstudiums führen sollte und damit gleichzeitig ein nachlassendes

Haltung Christi, die Figuren der Kinder, der spielenden Hunde und die Gestalt der blonden, fülligen Maria Magdalena sind an Veroneses Darstellungen angelehnt. Dennoch finden sich im einzelnen keine Kopien oder konkrete Übernahmen einzelner Figuren, wie dies bei den französischen Malern der älteren Generation der Fall gewesen war. Vielmehr gestaltet Subleyras eine freie Komposition in der Art des venezianischen Meisters, die sich zwar auf dessen Vorbilder bezieht, diese aber zu einer eigenen neuen Darstellung umformt.

¹⁴⁵⁴Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 10, S. 397-398, Nr. 4893.

¹⁴⁵⁵Zu Fragonards Biographie und Italienaufenthalten vgl. Rosenberg 1987, S. 61-147 und 361-413; ders. 1989/2; zu den Kopien nach den *grands maîtres* s.u.

¹⁴⁵⁶Vgl. etwa Natoires Brief an den *marquis* de Marigny vom 15.3.1752: “*Votre réflexion, Monsieur, sur ceux qui ont embrassé la peinture pour leur faire voir Florence et Venise et y pouvoir étudier est bien belle, bien nécessaire et en même tems bien magnifique.* [...]” (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 10, S. 373, Nr. 4893).

¹⁴⁵⁷Vgl. den Brief des *marquis* de Marigny aus Versailles an Natoire in Rom vom 17.2.1752, in dem entsprechende Zahlungen zugesagt werden (Montaignon/Guiffrey 1887-1912, t. 10, S. 366-367, Nr. 4893).

Interesse an der norditalienischen Renaissance- und Barockmalerei bewirkte¹⁴⁵⁸. Zwar gehörte Natoire zur kleinen Gruppe derjenigen französischen Künstler, die auch im mittleren 18. Jahrhundert noch den Geschmack am "noblen" Sujet beibehielten und schon allein dadurch der Kunst der Vergangenheit stets stärker verpflichtet blieben¹⁴⁵⁹. Seit er jedoch in Rom verstärkt den Einflüssen der Neo-Klassizisten und damit verbundenen den Angriffen seitens des Kreises um Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann¹⁴⁶⁰ auf seine Art der Malerei ausgesetzt war, ging sein Interesse am Genre der Historienmalerei generell zurück, und Natoire wandte sich von nun an hauptsächlich der Landschaftsdarstellung zu¹⁴⁶¹. Daß damit zugleich seine Rezeption der Kunst Paolo Veroneses ihr Ende fand, war eine natürliche Folge dieser Entwicklung.

4.4. Resümee

An François Bouchers und Charles-Joseph Natoires Art, mit der Kunst Veroneses umzugehen, die bei beiden Malern ganz und gar geprägt war durch das Veronese-Studium der älteren französischen Künstler und nur selten in direkter Auseinandersetzung mit dem Stil des venezianischen Meisters stattfand, werden die Charakteristika der Rezeption Veroneses im mittleren 18. Jahrhundert, d.h. in ihrer Spätphase, deutlich.

Die französische Malerei dieser Jahrzehnte greift zwar auf das gesamte, zu Beginn des Jahrhunderts aus dem Studium der Malerei Veroneses entwickelte Repertoire zurück, verwendet dies aber ganz im Sinne der neuen, einheitlicheren Formsprache aus der Jahrhundertmitte. So enthält der Stil der voll entwickelten Rokoko-Malerei mit ihren klaren Farben, den lockeren, asymmetrischen Kompositionen und dem charakteristischen Frauentypus, zwar durchaus noch Elemente, die sich aus der Beschäftigung mit der Kunst Veroneses herleiten lassen, diese sind aber bereits vollständig in Sinne der neuen Auffassung umgeformt und nur noch im Bereich des Kolorits etwas deutlicher zu fassen.

Sowohl die Behandlung einzelner Sujets - wie des Europa-Themas oder der großen Gastmähler -, als auch die individuelle künstlerische Entwicklung einzelner französischer Maler des 18.

¹⁴⁵⁸Das verminderte Interesse speziell an der venezianischen Malerei äußert sich u.a. im Briefwechsel Natoires mit Antoine Duchesne, dem er am 6.2.1754 von Kopien der französischen Stipendiaten in Rom nach Raffael und Domenichino berichtet. (Mantz 1852-1853, S. 287). Auch Kopien nach Raffael werden noch einmal am 29.4.1755 erwähnt (Mantz 1852-1853, S. 294), von Studien nach Veronese und anderen venezianischen Malern ist dagegen weder in dieser Korrespondenz noch im Briefwechsel mit Marigny die Rede. Ihre Bedeutung scheint also unter Natoires Direktorat deutlich nachgelassen zu haben.

¹⁴⁵⁹Auch die beiden Kataloge, die beim Verkauf der Kunstsammlung Natoires 1751 und 1778 erstellt wurden, bestätigen diesen Eindruck. So befanden sich unter den Bildern, die der Künstler anlässlich seiner Übersiedelung nach Rom 1751 veräußerte, vorwiegend Kopien nach den *grands maîtres* - hier finden sich neben Arbeiten nach Nicolaes Berchem, Peter Paul Rubens und Rembrandt auch Beispiele nach Guido Reni und Veronese. Auch die Mehrzahl der Stiche aus Natoires Besitz bestand aus Reproduktionen nach Werken der anerkannten Meister aus den verschiedenen italienischen und der französischen Schule. (Vgl. Brunel 1977, S. 34). Demselben Geschmack bleibt auch Natoires zweite, in Rom zusammengetragene Kunstsammlung verpflichtet, wobei nun jedoch die Arbeiten italienische Meister der römischen und der Bologneser Schule vorherrschen. (Brunel 1977, S. 37).

¹⁴⁶⁰Vgl. zu den Angriffen des Winckelmann-Kreises gegen Natoire Rosenberg 1977/2, S. 26.

¹⁴⁶¹Zu Natoires Zeit in Rom als *directeur der Académie de France* vgl. Rosenberg 1977/2.

Jahrhunderts zeigen, daß die Phase der intensivsten Beschäftigung mit der Kunst Paolo Veroneses in den ersten Dekaden des Jahrhunderts lag¹⁴⁶². Seit bei der Gestaltung der Interieurs für die *hôtels* des Pariser Adels die Betonung dekorativer Elemente stark zu dominieren begann und der Malerei dabei sogar bisweilen weniger Bedeutung als der ornamentalen Gestaltung eines Raumes zugemessen wurde, löste sich die französische Rokoko-Malerei von der Tradition früherer Jahrzehnte. So wurde das bis dahin vorherrschende Ideal einer eklektizistisch orientierten Neu-Interpretation klassischer Themen und Vorbilder nun ersetzt durch Konzepte, die dekorative Gesamtwirkung eines Raumensembles in den Vordergrund rückten.¹⁴⁶³

In letzter Konsequenz führte die hier erkennbare, allgemeine Entwicklung schließlich zum Ende der *grand manière* in der Tradition des frühen 18. Jahrhunderts. Dies bedeutete zugleich aber auch, daß sich die Form der Beschäftigung mit der italienischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts von nun an insgesamt veränderte und neue Vorbilder gegenüber den Werken der *grands maitres* an Bedeutung gewannen.

5. Von Pierre bis David - Das Ende der künstlerischen Veronese-Rezeption in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts

5.1. Jean-Baptiste Marie Pierre

Wie sich der Umgang mit den Werken Paolo Veroneses schließlich in seiner Spätphase, unmittelbar vor dem erneuten Durchbruch des Klassizismus gestaltete und wie erfolgreich die auf die *grands maîtres* bezogene Malerei in dieser Zeit noch immer war, wird besonders am Werk und der Karriere Jean-Baptiste Marie Pierres (1714-1789) deutlich¹⁴⁶⁴.

Pierre ist einer der letzten französischen Künstler des 18. Jahrhunderts, die die Kunst Veroneses intensiver für ihre eigene Malerei rezipiert haben¹⁴⁶⁵. Ausgebildet von Charles-Joseph Natoire und François Lemoyne, hielt er sich in den Jahren 1735 bis 1740 als Stipendiat an der *Académie de France* in Rom auf und war dort Schüler Niclas Vleughels' und Jean-François de Troy's,

¹⁴⁶²Daß die Bedeutung der venezianischen Malerei für die weitere Entwicklung in Frankreich geringer war als in früheren Generationen, ist u.a. recht deutlich am *œuvre* Carle van Loos (1705-1765), des neben Boucher erfolgreichsten Malers des mittleren 18. Jahrhunderts, abzulesen. Obwohl auch er wie Boucher und Natoire bei Vleughels studiert und Kopien nach Veronese anfertigt hatte und insgesamt als der italienischste unter den französischen Künstlern der Generation von 1700 galt, läßt sich in seinen Arbeiten nur ganz vereinzelt (bei der Gestaltung weiblicher Akte oder der Wiedergabe von Lichtreflexen auf Seidenstoffen) eine Reminiszenz an Veronese beobachten.

¹⁴⁶³Die gewandelte Einstellung ist etwa auch daran zu erkennen, daß ab ungefähr 1725 die Bedeutung von dekorativen Spiegeln und Schnitzwerk bei der Ausstattung der Innenräume in den Pariser *hôtels* gegenüber derjenigen der Malerei deutlich zunahm, und zudem die traditionelle Hierarchie der Sujets bei der Positionierung der Gemälde in einem Raum weniger beachtet wurde. Gleichzeitig ging das Interesse an den großen Themen der traditionellen Historienmalerei stark zurück. (Julia 1977, S. 15-16).

¹⁴⁶⁴Vgl. zu Pierres Lebensdaten Halbout/Rosenberg 1975, S. 14; zur Biographie und zum *œuvre* allgemein: Bailey/Hamilton 1991, S. 341-353, und Aaron 1993.

¹⁴⁶⁵Für den Hinweis auf die Beeinflussung Pierres durch Veronese sei an dieser Stelle Colin B. Bailey, Fort Worth, bestens gedankt.

stand damit also unter dem Einfluß der Maler, deren Arbeiten von der Beschäftigung mit der Malerei Veroneses in besonderem Maß geprägt waren. In Pierres Zeichnungen aus dieser Zeit zeigt sich eine ausgeprägte künstlerische Orientierung an den großen italienischen Renaissance-Meistern, jedoch konzentrierte sich das Interesse des jungen Malers vorwiegend auf Raffael, nach dessen Werken zahlreiche Studien entstanden¹⁴⁶⁶. Daneben entwickelte Pierre aber auch bereits jetzt als einer der ersten französischen Künstler in Rom ein Interesse an der Wiederbelebung des klassizistischen Stils, das jedoch zunächst keinen stärkeren Niederschlag in seiner eigenen Malerei finden sollte¹⁴⁶⁷. Denn nach seiner Rückkehr nach Frankreich entsprach seine Kunst ganz den an der Pariser Akademie etablierten Vorstellungen und zeigte sich dementsprechend geprägt von den Vorbildern der *grands maîtres*, wobei sich gleichermaßen Einflüsse Raffaels, Veroneses, der Carracci, Correggios und Guido Renis beobachten lassen¹⁴⁶⁸. An der Karriere Pierres, der 1752 zum *premier peintre des duc d'Orléans* und 1770 bis zum Leiter der *Académie Royale* und *premier peintre du Roi* ernannt wurde¹⁴⁶⁹ und damit zu einer der einflußreichsten Persönlichkeiten in der Pariser Kunstwelt war, wird deutlich, wie sehr dieser Stil noch bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein den allgemeinen Geschmack prägte.

Vor allem bei seinen großen dekorativen Kompositionen blieb Pierre stets der Historienmalerei in ihrer traditionellen Form verbunden. Anders als etwa Boucher behandelte er Themen aus Mythologie und Geschichte stets im klassischen *grand style*¹⁴⁷⁰, d.h. in einer Art, die sich aus verschiedenen stilistischen Elementen ableitete, diese aber ganz in der Formensprache des 18. Jahrhunderts verarbeitete. Damit finden sich auch bei Pierre noch einmal die nun bereits traditionellen Anlehnungen an Veronese, die seit dem Beginn des Jahrhunderts immer wieder von französischen Künstlern aufgegriffen worden waren. So erscheinen in seinen großen, figurenreichen Kompositionen im Hintergrund häufig architektonische Elemente¹⁴⁷¹, die an Veronese erinnern. Und auch die Art, Figurengruppen parallel zum Bildvordergrund in gestufter Anordnung zu präsentieren¹⁴⁷², wurde von den Kompositionen des venezianischen Meisters abgeleitet. Und immer wieder finden sich - jeweils abhängig vom Sujet des Bildes - einzelne Figuren und Motive, die aus Gemälden Veroneses übernommen wurden. Dies ist besonders offensichtlich bei seiner Darstellung "*Mercure, amoureux de Hersé, change en pierre Aglaure*" (**Abb. 165**)¹⁴⁷³. Hier ist die von Merkur zu Boden gestreckten Aglauros eine fast genaue, lediglich spiegelbildlich angelegte Kopie der entsprechenden Figur auf Veroneses Gemälde

¹⁴⁶⁶Aaron 1993, S. 6.

¹⁴⁶⁷Eriksen 1974, S. 213.

¹⁴⁶⁸Vgl. dazu ausführlich Seznec 1955; s.a. Bailey/Hamilton 1991, S. 341.

¹⁴⁶⁹Vgl. zu Pierres Biographie und Karriere s.Aaron 1993.

¹⁴⁷⁰Vgl. Baily/Hamilton 1991, S. 341 et passim; Aaron 1993, S. 7; "*Les peintres du roi*" 2000, S.162-164.

¹⁴⁷¹Sehr deutlich z.B. in der Studie "*La meurtre de Saint Thomas Becket*" (1748; New York, Metropolitan Museum of Arts; Aaron 1993, Kat.-Nr. 34).

¹⁴⁷²Vgl. etwa "*Aman et Mardochée*" (um 1760, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Aaron 1993, Kat.-Nr. 47).

¹⁴⁷³1763; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 7227.

desselben Themas (**Abb. 15**)¹⁴⁷⁴ und auch die Pose der am Tisch sitzenden Herse wurde direkt von diesem Vorbild abgeleitet¹⁴⁷⁵. Einflüsse Veroneses lassen sich weiterhin in Pierres Kolorit beobachten¹⁴⁷⁶ sowie in seiner Art, weibliche Akte wiederzugeben, die ganz dem von den Künstlern des frühen 18. Jahrhunderts entwickelten Ideal entspricht¹⁴⁷⁷. Während damit im *œuvre* Pierres zwar eine Reihe der im 18. Jahrhundert allgemein beliebten Anlehnungen an Veronese zu beobachten sind, läßt sich bei ihm jedoch - anders als im Falle der älteren Künstler, bei denen er seine Ausbildung erhielt - keine besondere persönliche Vorliebe für die venezianische Kunst allgemein und Veronese im Speziellen erkennen¹⁴⁷⁸. Nur ausnahmsweise bezieht sich eine Komposition einmal ganz offenkundig auf ein Vorbild Veroneses, wie z.B. bei dem Entwurf für eine Tapisserie mit der Darstellung der Entführung Europas (**Abb. 160**)¹⁴⁷⁹. In solchen Fällen ist die Annäherung an den venetianischen Meister jedoch meist durch das Sujet eines Bildes motiviert und nicht aus einer persönlichen Bewunderung Pierre für Veronese zu erklären. Dem entspricht auch die Tatsache, daß sich im Nachlaßinventar des Malers unter den Gemälden aus seinem Besitz kein Hinweis auf eine Arbeit Veroneses findet, und dort überhaupt nur zwei venezianische Bilder erwähnt werden¹⁴⁸⁰. Nach seinem Kunstbesitz zu urteilen, bevorzugte Pierre persönlich vielmehr die niederländische Kunst und folgte damit ganz den allgemeinen Tendenzen des französischen Kunstgeschmacks, wie sie sich aus der Entwicklung des Kunsthandels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erschließen lassen¹⁴⁸¹.

Insgesamt reflektieren Leben und Werk Jean-Baptiste Marie Pierres in repräsentativer Weise den Geschmack und die Art eines Künstlers des 18. Jahrhunderts, der die stilistischen Errungenschaften aus dem Jahrhundertbeginn kannte, übernahm und beibehielt¹⁴⁸². Obwohl er in seiner Eigenschaft als Leiter der Akademie und *premier peintre du Roi* durch seine zunehmende Vorliebe für den Neo-Klassizismus die Entwicklung der Neuansätze in der französischen Malerei ermöglichte, um die sich Künstler wie Lagrenée, Taraval oder David

¹⁴⁷⁴ „*Mercurio, Erse ed Aglauro*“ (um 1576-80; Cambridge, Fitzwilliam Museum; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 266). Das Gemälde befand sich seit den 1720er Jahren in der Sammlung des *duc d'Orléans*.

¹⁴⁷⁵ Seznec 1955, S. 72.

¹⁴⁷⁶ Vgl. etwa die Darstellungen des Europa-Raubes (1750; Dallas, Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Fonds Mrs. John B. O'Hara; **Abb. 161**) oder des Paris-Urteils (1759; Privatbesitz).

¹⁴⁷⁷ Vgl. z.B. die Figuren auf Pierres weiß gehöhten Kohlezeichnungen „*L'Aurore tenant un flambeau*“ (um 1745; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Aaron 1993, Kat.-Nr. 24) oder „*Allégorie de la Victoire de la Royauté*“ (um 1750; Chicago, Art Institute, Worcester Sketch Fund; Aaron 1993, Kat.-Nr. 39).

¹⁴⁷⁸ Vgl. zur Vielzahl der Inspirationsquellen, die Pierre für seine Kompositionen heranzog, Seznec 1955.

¹⁴⁷⁹ Ölskizze, um 1757; Paris, Didier, Aaron & Cie.

¹⁴⁸⁰ Dagegen besaß Pierre jedoch mehr als 10 holländische Genrebilder sowie ein Gemälde von Jakob Jordaens. (Vgl. den Auszug aus dem Nachlaß-Inventar bei Aaron 1993, S. 80-82).

¹⁴⁸¹ Erkenntnisse über die Beliebtheit der flämischen Malerei lassen sich insbesondere auf Grund der bei französischen Auktionen erzielten Preise gewinnen. Sie betrugen seit den 1740er Jahren im Durchschnitt mehr als das Doppelte derjenigen italienischer Bilder. (Duverger 1967, S. 77).

¹⁴⁸² Wie sehr Pierre damit der im Sinne seiner Zeitgenossen traditionellen Auffassung von Malerei entsprach, wird besonders gut an der heftigen Kritik deutlich, die Diderot wiederholt an Pierres Arbeiten äußerte. Denn hier wird gerade der versteckte Eklektizismus einer solchen Kunst als ein Zeichen für mangelnde Inspiration gedeutet und dementsprechend abgelehnt. (Vgl. zur Kritik Diderots an Pierre Seznec 1955).

bemühten¹⁴⁸³, blieb Pierre doch in seiner eigenen Kunst zumeist in den Traditionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts befangen¹⁴⁸⁴.

5.2. Jean-Honoré Fragonard

Auf der Schwelle zwischen dem Stil des reifen Rokoko und dem Übergang zum Klassizismus der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelte sich auch das Werk Jean-Honoré Fragonards (1732-1806)¹⁴⁸⁵. Auch Fragonard, der seine Ausbildung in Paris bei François Boucher in Paris¹⁴⁸⁶ und in Rom bei Charles-Joseph Natoire erhalten hatte, stand mit seiner Kunst zunächst ganz in der Tradition der Akademie-Malerei aus der ersten Jahrhunderthälfte. Dabei zeigte er vor allem in seiner Jugend ein offenbar besonders ausgeprägtes Interesse an der Kunst der *grands maîtres*, das Boucher zu der Bemerkung veranlaßt haben soll, wenn Fragonard die großen Meister zu ernst nehmen würde, wäre er als Künstler verloren¹⁴⁸⁷. Während der insgesamt etwa 3 Jahre dauernden Reisen, die Fragonard gemeinsam mit *abbé* Jean Baptiste Claude Richard de Saint-Non (1727-1791)¹⁴⁸⁸ und etwa zehn Jahre später mit Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret (1715-1785)¹⁴⁸⁹ durch fast ganz Italien führten, fand die Beschäftigung des Malers mit der Kunst der Vergangenheit ihren Niederschlag in einer großen Zahl mehr oder weniger interpretierender Zeichnungen nach Werken großer Meister¹⁴⁹⁰. Auch wenn davon auszugehen ist, daß eine Reihe dieser Kopien heute nicht mehr erhalten ist¹⁴⁹¹, so lassen doch die noch existierenden

¹⁴⁸³Aaron 1993, S. 7.

¹⁴⁸⁴Nur wenige Gemälde Pierres, wie „*La Fuite en Egypte*“ (1751; Paris, Saint-Sulpice) oder „*La Descente de Croix*“ (1761; Versailles, Saint Louis) zeigen bereits Ansätze eines gewandelten Stils. (Halbout/Rosenberg 1975, S. 15).

¹⁴⁸⁵Zu Fragonards Biographie vgl. Rosenberg 1987; Cuzin 1988; zur Veränderung seiner Malerei seit den 1770er Jahren s. Rosenberg 1987, S. 361-579, und Cuzin 1988, S. 207-225.

¹⁴⁸⁶Ab 1748 war Fragonard als Lehrling im Atelier Bouchers tätig. Spätestens seit dieser Zeit hatte er mit Sicherheit Zugang zu den Gemälden der Sammlung Orléans, ab 1752 stand ihm auch ein Teil der königlichen Sammlung zum Studium offen, da Ludwig XV. in diesem Jahr einhundertdreizehn Gemälde aus seinem Besitz (darunter Werke von Raffael, Correggio, Caravaggio, Tizian und Veronese) ins *palais* Luxembourg überführen ließ, wo sie zweimal pro Woche von der Öffentlichkeit besichtigt werden konnten. (Zu Fragonards Ausbildung und frühen Arbeiten vgl. Rosenberg 1987, S. 32-35 und S. 38-39 mit Quellen; und Ashton 1988, S. 38).

¹⁴⁸⁷Nach den Erinnerungen Théophile Fragonards, „*Fragonard, mon grand-père*“ aus dem Jahr 1847 (zit. bei Rosenberg 1987, S. 61); zu Fragonards Aufenthalt in Italien s. Nolhac 1934, S. 19-56; zum Eindruck, den die venezianische Kunst auf ihn machte, ebda. S. 53-56.

¹⁴⁸⁸Fragonard lernte Saint-Non 1760 in Rom kennen, reiste im gleichen Jahr gemeinsam mit dem *abbé* nach Tivoli und Neapel und kehrte mit ihm nach zahlreichen Zwischenstationen (u.a. in Florenz, Bologna, Venedig, Vicenza, Verona und Mantua), die der Maler für ausführliche Studien nutzte, 1761 nach Paris zurück. (Vgl. zu Fragonards Reisen mit Saint-Non Rosenberg 1987, S. 63 und 67-70, mit ausführlichen Quellenangaben, sowie S. 94-147).

¹⁴⁸⁹Zu Fragonards zweiter Italienreise s. Nolhac 1934, S. 95-117, und Rosenberg 1987, S. 361-413.

¹⁴⁹⁰Allein während der ersten Reise schuf Fragonard etwa 300 Studien nach den bekanntesten Kunstwerken der besuchten Regionen, aber auch bei seiner zweiten Fahrt entstanden noch immer zahlreiche Kopien nach italienischen Meistern. (Rosenberg 1987, S. 120 und 363).

¹⁴⁹¹Ananoff 1961, t. 2, S. 168.

Zeichnungen durchaus eine gewisse Beurteilung der Interessensschwerpunkte Fragonards zu. Eine zahlenmäßige Zusammenstellung der heute noch erhaltenen Blätter ergibt folgendes Ergebnis: mit insgesamt 29 Kopien steht Rubens an erster Stelle, gefolgt von den Carracci und Luca Giordano (jeweils 27 Kopien). Veronese nimmt mit 23 Zeichnungen den vierten Platz ein¹⁴⁹², es schließen sich Tintoretto (17 Kopien) und Sebastiano Ricci (13 Kopien) an. Interessanterweise sind nur 9 Zeichnungen nach Michelangelo, 7 nach Raffael und vier Zeichnungen nach Werken Tizians bekannt¹⁴⁹³. Es ist charakteristisch, daß die Mehrzahl der Studien nach Veronese die Vorbilder vollständig wiedergeben und wahrscheinlich mit dem Gedanken an eine spätere Reproduktion angefertigt wurden¹⁴⁹⁴. Dagegen sind nur drei Blätter erhalten, die sich auf Studien nach einzelnen Figuren nach Veronese konzentrieren oder diese aus ihrem Zusammenhang herauslösen¹⁴⁹⁵. Im Vergleich mit den Studien nach Veronese, die von den älteren Künstlern des 18. Jahrhunderts angefertigt worden waren, scheint sich hier eine Verlagerung des Interesses abzuzeichnen: während etwa Bertin, Vleughels, aber auch Watteau oder Ricci immer wieder von einzelnen Motiven Veroneses angezogen worden waren, die sie studierten, um sie später für ihre eigenen Arbeiten weiter zu verwenden, beschäftigte sich Fragonard vermehrt mit den Kompositionen als Ganzes¹⁴⁹⁶. Mit diesem Schwerpunkt entsprechen Fragonards Zeichnungen ganz der Bewertung Veroneses, die sich aus den Äußerungen *abbé* Saint-Nons entnehmen läßt. Denn dieser bewunderte vor allem Veroneses Art der Komposition und hielt die Turiner "*Cena in casa di Simone*" für die beste Arbeit des venezianischen Meisters¹⁴⁹⁷. Andererseits läßt sich bei den in Venedig entstandenen Kopien Fragonards anscheinend doch ein eher persönliches Interesse des Malers an Veronese erkennen. Denn Saint-Non war vom schlechten Erhaltungszustand der Gemälde in der Lagunenstadt

¹⁴⁹²Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1118-1122, 1800-1812, 2644-2648. Den weitaus größten Teil nehmen unter diesen Darstellungen die religiösen Themen ein (13 Motive), unter denen wiederum die vielfigurigen Szenen (insgesamt 10 Darstellungen) deutlich vorherrschen.

¹⁴⁹³Vgl die entsprechenden Katalog-Eintragungen bei Ananoff 1961-1970.

¹⁴⁹⁴So etwa Fragonards Kopie nach Veroneses "*Cena in casa di Simone*" (1556; Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 101), die sich heute in London befindet (British Museum; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1801; **Abb. 166**). Von dieser wie von sechs weiteren Zeichnungen nach Veronese existieren seitenverkehrte *contre-épreuves* (Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1119, 1122, 1803, 1807, 1810, 1812), die wohl als Vorlagen für Reproduktionsstiche gedacht waren. Jedenfalls fertigten sowohl Saint-Non, als auch Fragonard selbst nach ihrer Rückkehr Radierungen nach einer ganzen Gruppe der in Italien entstandenen Zeichnungen an. Ob Saint-Non allerdings bereits während der Reise eine Publikation seines Journals und der Zeichnungen geplant hatte, wie sie später unter dem Titel "*Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*" (vol. 1-5, Paris 1781-1786) erfolgte, ist in der neueren Forschung umstritten. (Vgl. Roland Michel 1987, S. 19; Rosenberg 1987, S. 120; zu den Radierungen Saint-Nons allgemein Cayeux 1963).

¹⁴⁹⁵Die Studie nach "*La gioventù e la vecchiaia*" (1553; Venedig, Palazzo Ducale; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 34) in Besançon (Musée des Beaux-Arts; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1120), weiterhin das Blatt mit der Gruppe der Musikanten, des Mundschenken und einer weiteren Figur nach Veroneses "*Nozze di Cana*" (1562; Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149; **Abb. 93**) in Los Angeles (Norton Simon Foundation; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1805; **Abb. 167**) und das einzige, heute noch erhaltene echte Studienblatt nach Veronese, auf dem Fragonard verschiedene Figurengruppen nach Veronese, u.a. von der Fassade des Fondaco dei Tedeschi in Venedig, festhielt (Los Angeles, Norton Simon Foundation; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1808).

¹⁴⁹⁶Ein entsprechendes Interesse an der Gesamtkomposition zeigt sich etwas später auch bei David (s.u.)

¹⁴⁹⁷Rosenberg 1989, S. 91 (mit Quellennachweis). Mit Würdigung der vielfigurigen Kompositionen Veroneses scheint Saint-Non im Übrigen nicht allein gestanden zu haben. Denn eine vergleichbare Ansicht findet sich z.B. auch im Versteigerungskatalog der Sammlung Tallard 1756, wo es heißt, Veronese habe die "*réputation du plus grand Compositeur de l'Ecole Venitienne*". (Remy/Glomy 1756, S. 59, Los-Nr. 104).

ausgesprochen enttäuscht, wohingegen Fragonard eine zuvor nicht erkennbare, sehr intensive Beschäftigung mit Gemälden des Caliari-Kreises entwickelte¹⁴⁹⁸. Auch der Stil dieser Zeichnungen zeigt einen sehr persönlichen Ansatz: in kräftigen Bleistiftschraffuren arbeitet Fragonard die Kontraste besonders betont heraus und beschäftigt sich mit dem Spiel des Lichtes auf den Oberflächen der Körper.

Die Auseinandersetzung Fragnards mit der venezianischen Kunst wird nicht nur durch die Existenz seiner zeichnerischen Kopien offensichtlich, sondern sie ist auch am Stil seiner eigenen Malerei ablesbar, die sich bis in die späten 1770er Jahre durch ein besonders reiches und lebendiges Kolorit auszeichnet und Affinitäten zur venezianischen Kunst seiner Zeit (besonders Giambattista Tiepolos¹⁴⁹⁹), wie auch zu derjenigen des 16. Jahrhunderts zeigt. Eine Erklärung für Fragonards Interesse an einem Kolorit in der Tradition Veroneses dürfte einerseits in seiner Begeisterung für die Kunst Charles de La Fosses liegen¹⁵⁰⁰, andererseits in der während der Jahre seiner Ausbildung zu beobachtenden verstärkten generellen Hinwendung französischer Künstler zum venezianischen Kolorit, die gerade bei Fragonards Lehrern Boucher und Natoire besonders deutlich zu beobachten ist¹⁵⁰¹. Auch Fragonard selbst zählte stets zum Kreis der an der Farbe besonders interessierten französischen Maler¹⁵⁰², so daß sich in seinen Arbeiten immer wieder Reminszenzen an den Farbstil der venezianischen Malerei in der Nachfolge Veroneses entdecken lassen. Beispiele finden sich unter den mythologischen und galanten Darstellungen aus den 1750er und 1760er Jahren - wie z.B. *“Les Baigneuses”*¹⁵⁰³, *“Les Hasards heureux de l’escarpolette”*¹⁵⁰⁴ oder *“Psyché montre à ses sœurs les présents qu’elle a*

¹⁴⁹⁸Vgl. Rosenberg 1989, S. 90-91.

¹⁴⁹⁹Obwohl Tiepolo auch in Paris hochgeschätzt wurde, dürfte Fragonards Beschäftigung mit den Arbeiten des Venezianers wohl erst während des Venedig-Aufenthaltes mit *abbé Saint-Non* stattgefunden haben. Fragonard konnte bei dieser Gelegenheit in der Sammlung des englischen Konsuls Joseph Smith (um 1674-1770) eine Reihe von Skizzen Tiepolos studieren und die Fresken des venezianischen Malers in der Villa Valmarana bei Vicenza (1757; Piovene/Pallucchini 1968, Kat.-Nr. 240 A-GG) kopieren. Der Einfluß des leuchtenden, lichtdurchfluteten Kolorits Tiepolos und seines lockeren Pinselstrichs sollte für Fragonards eigenen Stil prägend werden. (Vgl. zur Sammlung Smith Vivian 1989; zu Fragonards Studien in Venedig Ashton 1988, S. 100; Nollhac 1934, S. 53-56; zu Fragonards Bewunderung für Tiepolo Rosenberg 1987, S. 133).

¹⁵⁰⁰Fragonard erwarb etwa beim Verkauf der Sammlung Boucher 1771 vier Gemälde und verschiedene Zeichnungen von der Hand La Fosses und äußerte offen seine Bewunderung für den älteren Maler, wie Michel Dufresne (1759-1828) überliefert. Nach Dufresnes Erinnerungen schätzte Fragonard vor allem *“le sentiment du peintre qui sembloit avoir traité le couleur par grandes masses comme on traite les groupes”* sowie die Vielfalt der Schattierungen und Farbtöne, die La Fosse verschiedenen Partien eines Bildes zuordnete. (Zit. nach Rosenbergs Übertragung aus dem Manuskript der Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris; Rosenberg 1987, S. 296; vgl. auch ebd. S. 21-23 und S. 295).

¹⁵⁰¹Zu Bouchers Einfluß auf Fragonards frühe Werke und zum künstlerischen Verhältnis der beiden Maler Rosenberg 1987, S. 40-50; Sutton 1987/2, S. 102-104; Cuzin 1988, S. 27-28; zu Natoire und Fragonard Rosenberg 1987, S. 62-66.

¹⁵⁰²Zum besonders leuchtenden und subtilen Kolorit Fragonards in den Jahren kurz vor und nach seiner Italienreise s. Cuzin 1988/2, S. 84.

¹⁵⁰³Um 1763/64; Paris, Musée du Louvre; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 105.; vgl. zu Rubens, Tizian und Veronese als möglichen Vorbildern dieser Komposition Ashton 1988, S. 120.

¹⁵⁰⁴1767; London, Wallace Collection; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 177.

reçus de l'Amour“ (**Abb. 168**)¹⁵⁰⁵, die durch eine Frische der Palette und einen harmonischen Zusammenklang der Farbtöne bestimmt werden, wie er von der venezianischen und französischen Malern des frühen 18. Jahrhunderts auf der Grundlage ihrer Beschäftigung mit der Kunst der Veronese-Schule entwickelt worden war. Die Darstellung aus der Psyche-Erzählung zeigt darüber hinaus, wie sehr auch noch Fragonard die Posen Veroneses bewunderte und studierte. Denn die in der Mitte des Bildes zu sehende Gruppe der beiden Gefährtinnen der Psyche wurde unmittelbar von der Zentralgruppe aus Veroneses “Errettung des Moses-Knaben” (**Abb. 22**)¹⁵⁰⁶ abgeleitet, die Fragonard entweder in der Sammlung Louis François Crozats oder bei Louis-Michel van Loo (1707-1771) gesehen haben kann.

Im Gesamtwerk Fragonards bildet das sehr stark an venezianischen Vorbildern orientierte Kolorit jedoch eher die Ausnahme und gehört hauptsächlich der Frühphase seines Schaffens zu. Zwar scheinen sich Fragonards Gemälde, wenn der Maler offen barock arbeitet (wie z.B. im Falle der historisierenden Portraits; **Abb. 169**)¹⁵⁰⁷, in ihren Posen, Figurentypen und auch dem Spiel mit der Farbe zuweilen der venezianischen Schule anzunähern, jedoch sind sie insgesamt stets weit stärker von seiner persönlichen Italienerfahrung¹⁵⁰⁸ und vom Stil flämischer und niederländischer Barockkunst geprägt als von venezianischen Vorbildern¹⁵⁰⁹. Entsprechendes gilt auch für Fragonards Frauenfiguren, die architektonischen Elemente seiner Hintergrundkompositionen und kompositionelle Besonderheiten, wie die zuweilen vorhandene Anordnung der Figuren nahe am vorderen Bildrand und parallel zu diesem ausgerichtet, die sich in der Mitte der 1770er Jahre in seinem Gemälden findet¹⁵¹⁰. In allen diesen Elementen zwar sind wiederholt Anlehnungen am Stil Veroneses und seiner Schule zu beobachten, diese sind

¹⁵⁰⁵1753-54; London, National Gallery; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 26. Das Bild entstand in den Monaten, nachdem sich Fragonard mit “*Jéroboam sacrifiant aux idoles*“ (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 3) um das Rom-Stipendium der französischen Akademie beworben hatte. (Rosenberg 1987, S. 54).

¹⁵⁰⁶Um 1570; Washington, D.C., National Gallery (Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 283). Veroneses Gemälde wird im Katalog der Sammlung Crozat als Los Nr. 55 aufgeführt. Bei der Versteigerung der Sammlung wurde es durch den Händler und Auktionator Colins erworben (vgl. handschriftliche Notiz im Versteigerungskatalog der Sammlung Crozat, London, National Art Library, Inv.-Nr. 16.4.1913/I.987). Nach Rosenberg soll es sich anschließend im Besitz Louis Michel van Loos, eines Neffen des Malers Carle van Loo, befunden haben. (Rosenberg 1987, S. 56). In den 1770er Jahren wurde das Bild schließlich nach Rußland, an Zarin Katharina II., verkauft.

¹⁵⁰⁷So. z.B. bei dem “*Portrait d’une femme en costume espagnol, tenant un chien*” (um 1770; New York, The Metropolitan Museum of Art; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 204; **Abb. 169**) oder bei den Bildnissen des *abbé Saint-Non* (1769; Paris, Musée du Louvre; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 197) oder des *Monsieur de la Bretèche* (1769; Paris, Musée du Louvre; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 196); zu den Phantasie-Portraits allgemein s. Cuzin 1988/2, S. 84-86.

¹⁵⁰⁸Vgl. zum Einfluß des ersten Italiaufenthaltes auf die koloristische Entwicklung Fragonards Rosenberg 1987, S. 66.

¹⁵⁰⁹Fragonards Interesse an der flämischen und niederländischen Malerei wird in den Quellen immer wieder greifbar. So besaß der Maler z.B. Zeichnungen aus der Rembrandt-Schule, fertigte selbst Kopien nach van Dyck, Rubens und Rembrandt an und war in seiner eigenen Kunst, vor allem in den 1760er Jahren stark vom Stil der flämischen Schule beeinflusst. (s. Cailleux 1975, S. 298-300; Rosenberg 1987, S. 20 et passim; Cuzin 1988, S. 131-134).

¹⁵¹⁰Vgl. z.B. “*La Visitation de la vierge*” (um 1773; verschiedene Fassungen in Privatbesitz; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 371-375) oder “*L’Adoration des bergers*” (um 1775; Paris, Musée du Louvre; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 379).

jedoch wesentlich seltener als bei den älteren französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts und in der Regel bereits vollständig umgeformt in der Art der französischen Malerei. D.h. daß bei Fragonard, obwohl er sich - wie seine Zeichnungen belegen - durchaus direkt und persönlich mit den Arbeiten Veroneses beschäftigt hatte, kein Beispiel einer direkten Übernahme einzelner Elemente aus der Kunst des venezianischen Meisters zu beobachten ist.

So deutet sich in der Malerei Fragonards und ihrem Verhältnis zur Kunst Veroneses bereits ein Geschmackswandel an, der sich parallel zur Wiederbelebung des Klassizismus in der zweiten Hälfte des 18. und an der Wende zum 19. Jahrhundert in Frankreich beobachten läßt¹⁵¹¹: während die Wertschätzung der Werke Peter Paul Rubens' und seiner Schule durchgehend erhalten bleibt, wird die Malerei Veroneses weit weniger beachtet, und die intensive Beschäftigung mit seiner Kunst findet im Kreis der französischen Künstler, aber auch bei *amateurs* und Käufern seit den 1770er Jahren ihr weitgehendes Ende.

5.3. Die Klassizisten um Vien und David

Nachdem sich der von den *rubenistes* geprägte Stil, der auch durch die Rezeption der Kunst Veroneses geprägt worden war, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an der *Académie Royale* durchgesetzt hatte, wurde er zu einem künstlerischen Repertoire, das bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus geschätzt wurde. So blieb trotz aller Neuentwicklungen in der zweiten Jahrhunderthälfte das Interesse an den Meisterwerken der Vergangenheit im Kreis der Künstler und *connoisseurs* weiterhin bestehen - deutlich ablesbar an der ständig wachsenden Zahl von Reproduktionsstichen nach den *grands maîtres*¹⁵¹².

Dabei pflegte man auch im Bereich der Kunst einen vornehmlich enzyklopädischen Ansatz¹⁵¹³ und bemühte sich darum, in Stichwerken und Sammlungen einen repräsentativen Querschnitt über die Hauptwerke der am meisten bewunderten Künstler zu bieten. Die Arbeiten Veroneses und seiner Schule finden sich in den Sammlungen von Reproduktionsstichen auch nach der Mitte des 18. Jahrhunderts noch gleichberechtigt neben denjenigen Tizians oder Rubens', wie etwa die Auswahl der Darstellungen im *recueil* der Sammlung Boyer d'Aguilles von 1744¹⁵¹⁴

¹⁵¹¹Zur Abhängigkeit der stilistischen Wandlungen im *œuvre* Fragonards vom "goût de jour" und dem damit verbundenen materiellen Erfolg des Malers s. Schieder 1993, insbes. S. 15-18.

¹⁵¹²Bereits 1731/32 hatte Voltaire über die weit verbreitete Angewohnheit, die Werke großer Meister vor allem in der Form von Reproduktionsstichen zu studieren, gespottet, die "*peut faire connoître toutes les Ecoles à un homme qui n'aura jamais vu de tableaux.*" (Voltaire 1952, S. 90). Vgl. allgemein zum zunehmenden Interesse an bildlichen Darstellungen aller Art und der Illustration verschiedenster Texte im Verlauf des 18. Jahrhunderts Bassy 1980, S. 208-217.

¹⁵¹³Ein typisches Beispiel für das zunehmende Interesse an der umfassenden Präsentation aller Formen, Stile und Sujets der Malerei seit dem 15. Jahrhundert bietet die Sammlung Gabriel Huquiers, die in den 1740er und 1750er Jahren zusammengetragen wurde. Die Entwicklung dieser Sammlung kann die wachsende Bedeutung der Reproduktionstiche innerhalb des französischen Kunstlebens deutlich werden lassen. Denn während Huquier ursprünglich Gemälde, Zeichnungen und Stiche angekauft hatte, konzentrierte er sich seit etwa 1757 hauptsächlich auf die Erwerbung von Reproduktionsgraphik. (Bruand 1950, S. 102-103).

¹⁵¹⁴Von den insgesamt 118 in diesem Sammelwerk veröffentlichten Stichen reproduziert die große Mehrzahl (60 Stiche) Gemälde aus der französischen Schule, es folgen die Werke italienischer Meister (46 Stiche), und nur 17 Stiche zeigen flämische und holländische Bilder. Unter den italienischen Malern nimmt Veronese mit zwei Darstellungen denselben Rang ein wie die Carracci, Tintoretto und Parmiggiannino, wohingegen Tizian,

oder noch in der erst 1808 veröffentlichten *“Galerie du Palais Royal”*¹⁵¹⁵ belegen. Und auch in den Schriften der Kunsttheoretiker wird Veroneses Malerei nach wie vor geschätzt, was den Äußerungen Nicolas Cochins (1715-1790)¹⁵¹⁶ und Antoine-Joseph Pernety (1716-1801)¹⁵¹⁷ zu entnehmen ist, in denen Veronese noch immer wegen seiner *“imagination féconde”* und wegen seine Kolorits geschätzt wird, und auch die Lebendigkeit und die Naturnähe seiner Figurendarstellung herausgestellt werden¹⁵¹⁸. Und obwohl - wie gezeigt - die Nachfrage nach venezianischer Malerei auf dem Kunstmarkt zu dieser Zeit bereits nachließ, kopierte man zum Zweck der Anfertigung von Nachstichen noch bis zum Beginn der 1790er Jahre Gemälde Veroneses. Zwei Grisailen Antoine Borels (1743-1810)¹⁵¹⁹ nach Veroneses Bildern *“Venere e Marte legati da Amore”*¹⁵²⁰ und *“Marte e Venere con amorini e un cavallo”*¹⁵²¹ aus der Sammlung Orléans, können als Beispiele dienen, um diese Art des Umgangs mit Veroneses Kunst zu beleuchten (**Abb. 170 und Abb. 171**)¹⁵²². Sie zeigen nicht nur die anhaltende Beschäftigung mit den Bilderfindungen des venezianischen Meisters¹⁵²³, sondern lassen in ihrer auf Weiß-, Schwarz- und Grautöne reduzierten Farbgebung zugleich auch die Verschiebung des Interessensschwerpunktes erkennen, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzog: aus dem hauptsächlich auf das Kolorit bezogenen Ansatz, der zu Beginn des Jahrhunderts zur Beschäftigung mit Veroneses Malerei geführt hatte, wurde nun ein ikonographisch-historischer. Denn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beschränken sich Kopien nach Veronese häufig auf die

Raffael oder Correggio jeweils nur mit einem Bild vertreten sind. (Coelemans/Boyer 1744).

¹⁵¹⁵In dieser ab 1786 veröffentlichten Auswahl von Abbildungen der wichtigsten Meisterwerke aus der Sammlung Orléans wurden noch immer alle 19 Gemälde Veronese, die sich in der Sammlung befanden, abgebildet. (Couché/Fontenai 1786-1808, t. 2).

¹⁵¹⁶Cochin äußert ganz explizit seine Bewunderung für Veronese, wenn er schreibt: *“Le plus riche et le plus beau génie pour la composition raisonné d’un tableau est le fameux Véronèse. Personne n’a surpassé la belle ordonnance de ses tableaux, l’enchaînement ingénieux de ses groupes, la manière dont la lumière y est répandue et l’intelligence supérieure de ses reflets. Son coloris est fier, vrai et précieux”*. (Cochin 1758, t. 3, S. 154).

¹⁵¹⁷Vgl. Pernety 1757, S. 185-187.

¹⁵¹⁸Ausdrücklich betont Pernety, für den die Orientierung am Naturvorbild, etwa bei der Farbgebung, oberstes Gebot ist: *“Il sçavoit faire un beau choix de la nature, y ajoutoit même des graces & de la noblesse, & donnoit un caractere de vie à toutes ses figures”*. (Pernety 1757, S. 186).

¹⁵¹⁹Borel war vor allem im Bereich der Buchillustration tätig und schuf zahlreiche Vorlagen für Reproduktionsstiche. In einem solchen Zusammenhang dürften wohl auch die beiden im British Museum erhaltenen, unpublizierten Grisailen nach Veronese entstanden sein. (s. zu Borel P. Minault Sørensen Artikel in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd 13, Leipzig 1996, S. 20).

¹⁵²⁰Um 1578-80; New York, Metropolitan Museum of Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265.

¹⁵²¹Wohl um 1578-80; verschollen oder zerstört; vgl. Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82, A 256 und A 266.

¹⁵²²London, British Museum, Department of Prints and Drawing, Inv.-Nr. 1913-3-31-200 und 1913-31-201.

¹⁵²³So stach selbst Augustin de Saint-Aubin (1736-1807), in dessen umfangreichen *œuvre* (der Werkkatalog umfaßt insgesamt 1330 Stiche) sich nur sehr wenige Reproduktionen nach alten Meistern finden, mindestens ein Gemälde Veroneses - die Darstellung der *“Leda”* aus der Sammlung Orléans (um 1580; Original verloren, vgl. die Fassungen in Ajaccio und ehemals in Dresden; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 1 und A 21). Auf das anhaltende Interesse an Veronese deutet auch die Tatsache hin, daß noch im Februar 1791 im *“Journal de Paris”* ein Stich von Robert Delaunay nach Veroneses *“Il Poeta fra il vizio e la virtù”* (um 1578/80; New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 164; **Abb. 140**) angekündigt wurde. (Lennon 1990, S. 111).

Wiedergabe der Kompositionen oder einzelner Motive¹⁵²⁴ und vernachlässigen häufig vollkommen die Farbe - d.h. genau das Element in der Kunst des venezianischen Meisters, das für die künstlerische Entwicklung der Jahre 1680 bis 1730 besonders prägend gewesen war¹⁵²⁵.

Eine solche, auf das Motiv konzentrierte Grundhaltung kennzeichnet schließlich auch die Auffassung der Maler, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts um eine Weiterentwicklung der französischen Kunst durch die Wiederbelebung des Klassizismus bemühten¹⁵²⁶. Der stilistische Neuansatz ist bereits in den Zeichnungen greifbar, die Louis Jean François Lagrenée (1725-1805) unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Rom in den Jahren 1755-1756 schuf¹⁵²⁷. Etwa gleichzeitig ist vollzog sich auch im Werk Joseph-Marie Viens (1716-1809)¹⁵²⁸ der künstlerische Wandel. Zwar sind einige der frühen Arbeiten Viens, bedingt wohl durch den Einfluß seines Förderers Charles-Joseph Natoire¹⁵²⁹, der venezianischen Tradition durchaus verpflichtet - dies gilt insbesondere für die Posen, die weiblichen Akte und das Kolorit¹⁵³⁰ -, jedoch läßt sich in seinem *œuvre* bald eine bewußte Neuorientierung beobachten. So interessierte sich Vien bereits als Schüler an der Pariser Akademie vorwiegend für die römische und Bologneser Malerei des 17. Jahrhunderts¹⁵³¹ und bevorzugte von Anfang an das Naturstudium gegenüber der Nachahmung der *grands maîtres*. In Viens. Während auch die Arbeiten, die Vien in der Zeit seines ersten Italienaufenthaltes (1744-50) schuf, noch recht deutlich dem französischen Stil aus der ersten Jahrhunderthälfte verpflichtet sind, vollzog sich in seinem *œuvre* seit der Mitte der 1750er Jahre die endgültige Wandlung vom farborientierten, figurenreich belebten Rokoko-Stil zum statischeren, zurückhaltenderen Klassizismus¹⁵³². Der von der venezianischen Malerei beeinflusste, inzwischen an der Akademie etablierte Stil wurde

¹⁵²⁴Zu den Hintergründen für das zunehmenden Interesse der Künstler wie auch der Theoretiker und *connoisseurs* seit dem mittleren 18. Jahrhundert an einzelnen Figuren Veroneses vgl. Prierer 1997, S. 135-144.

¹⁵²⁵Ein ähnlicher Ansatz ist zuvor bereits bei den Zeichnungen Bouchers nach Domenico Campagnola zu beobachten. Diese unterscheiden sich genau darin von der Auffassung der französischen Künstler früherer Zeit (wie z.B. Watteau), daß das Interesse Bouchers ganz auf das Sujet konzentriert ist, und Besonderheiten in Stil und Technik des Vorbildes unbeachtet bleiben. (Jacoby 1979, S. 262).

¹⁵²⁶Vgl. zu der bereits in den 1730er Jahren einsetzenden Kritik am Rokoko und den theoretischen Grundlagen für die Entwicklung des neuen Stils s. Fontaine 1909, S. 252-298; Eriksen 1974, insbes. S. 25-27; Saint Girons 1990, S. 162-180 und 291-340.

¹⁵²⁷Vgl. Sandoz 1963, S. 48.

¹⁵²⁸Vgl. zu Vien ausführlich Gaetgens/Lugand 1988, zu seiner Biographie insbes. S. 9-50.

¹⁵²⁹Zu Viens frühen Arbeiten und dem in ihnen greifbaren Einfluß Natoires s. Gaetgens/Lugand 1988, S. 52-57.

¹⁵³⁰Vgl. etwa "*Suzanne et les vieillards*" (1743-1744; Nantes, Musée des Beaux-Arts; Gaetgens/Lugand 1988, Kat.-Nr. 9).

¹⁵³¹In seinen Erinnerungen nennt Vien als diejenigen Vorbilder der Vergangenheit, deren Werke zu studieren seien, um der "*bonne route*" in der Malerei zu folgen: Pietro da Cortona, Carlo Maratti, Raffael, Michelangelo, Domenichino und die Caracci. (Joseph-Marie Vien: *Mémoires*, in: Gaetgens/Lugand 1988, S. 293 et passim).

¹⁵³²Vgl. Gaetgens/Lugand 1988, S. 57-78, insbes. S. 67.

damit endgültig zu einer Tradition, die es zu überwinden galt¹⁵³³. Dementsprechend läßt sich von nun an praktisch keinerlei Beschäftigung mehr mit dem Farbstil Veroneses unter den französischen Malern beobachten.

Daß sich jedoch dieser Wandlungsprozeß zumindest innerhalb der Akademie nur langsam und schrittweise vollzog, ist beispielhaft an einigen Gemälden Jacques-Louis Davids (1748-1825) ablesbar¹⁵³⁴. Als David in den Jahren 1771 bis 1773 versuchte, den *prix de Rome* zu gewinnen, wählte er für seine Wettbewerbsbeiträge "*Le Combat de Minerve contre Mars*" (**Abb. 172**)¹⁵³⁵ und "*La Mort de Sénèque*" (**Abb. 173**)¹⁵³⁶ einen Stil, der ganz der etablierten Auffassung des mittleren 18. Jahrhunderts entsprach¹⁵³⁷, obwohl er zu dieser Zeit Schüler Viens war, der bereits mit großen Erfolg seinen neuartigen, klassizistisch orientierten Ansatz vertrat¹⁵³⁸. Die bewußte Orientierung am offiziellen Akademiestil führte dazu, daß sich in diesen frühen Arbeiten Davids auch einige Stilelemente wiederfinden, die an die Malerei Veroneses erinnern. So folgen diese Gemälde insbesondere in ihrem Kolorit mit seinen weichen, frischen Farben ohne harte Kontraste noch ganz der Auffassung aus der ersten Jahrhunderthälfte, die sich an der venezianischen Malerei orientiert hatte. Zudem verwendet David für einzelne Figuren, wie z.B. die Göttin Minerva ("*Le Combat de Minerve contre Mars*", **Abb. 172**), die charakteristischen überdehnten und dynamisch gebogenen Posen, die sich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in der Nachfolge Charles de La Fosses nachweisen lassen. Vor allem scheint sich David aber für die parallel zur Bildfläche in die Tiefe geschichteten Figurenkompositionen Veroneses interessiert zu haben, an denen sich nicht nur seine frühen Kompositionen (wie "*La Mort de*

¹⁵³³Zu den Auswirkungen der neuen Sichtweise auf die Ausbildung der französischen Stipendiaten in Rom, die seit 1748 zusätzlich zur Malerei vier Jahre lang als "*élèves protégés*" auch Geschichte, Literatur und Geographie studieren konnten, s. Brunel 1986, S. 273.

¹⁵³⁴Vgl. zu Davids Frühwerk und seinen stilistischen Charakteristika Schnapper 1981, S. 9-28, und "*Jacques-Louis David*" 1989, S. 37-57, insbes. S. 38-39.

¹⁵³⁵1771; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 3695.

¹⁵³⁶1773; Paris, Musée du Petit Palais, Inv.-Nr. P. Dut. 1154.

¹⁵³⁷Auch das dritte Gemälde, das David für einen Wettbewerb um den *prix de Rome* schuf - "*Diane et Apollon perçant de leurs flèches les enfants de Niobé*" (1772; Privatbesitz) - zeigt dieselbe Art der Gestaltung. Nach Schnapper ist die Ursache für dieses Festhalten Davids am Stil des mittleren 18. Jahrhunderts in einer verspätet einsetzenden Entwicklung des jungen Malers zu suchen (Schnapper 1981, S. 22). Séruliez dagegen sieht hier den Einfluß durch den Unterricht an der Akademie, an dem David seit 1766 teilnahm und der noch stark von den Traditionen der Jahrhundertmitte geprägt wurde. (Séruliez in: "*Jacques-Louis David*" 1989, S. 38-40 und 42). Es ist jedoch auch nicht auszuschließen, daß David bewußt diesen, anscheinend innerhalb der Akademie noch immer besonders anerkannten Stil aufgriff, um dadurch den begehrten Preis zu gewinnen. Denn offenbar war dieser Erfolg für den jungen Künstler von größter Wichtigkeit, wie sein Versuch, sich nach seiner zweiten fehlgeschlagenen Bewerbung zu Tode zu hungern, erkennen läßt. (Vgl. dazu Schnapper 1981, S. 25; "*Jacques-Louis David*" 1989, S. 39-40; Mouilleseaux 1990, S. 132). Daß sich jedoch auch innerhalb der *Académie* eine Neuorientierung abzeichnete, wird dadurch deutlich, daß das Gemälde "*Antiochus et Stratonice*" (Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 2914), mit dem es David schließlich 1774 gelang, den Rompreis zu erringen, bereits deutlich dem Neo-Klassizismus verbunden ist - in einer statuarischeren Auffassung der Figuren und einer etwas zurückhaltenderen, jedoch durchaus noch leuchtenden Farbpalette. (Vgl. "*Jacques-Louis David*" 1989, S. 54-56).

¹⁵³⁸Zwar war Vien auch als Maler religiöser Themen erfolgreich, jedoch waren es insbesondere seine Sujets "*à la grecque*" (Darstellungen aus dem antiken Alltagsleben in klassischer Manier), mit denen er seit den Salons der Jahre 1761, 1763 und 1767 größte öffentliche Anerkennung fand. (Vgl. Gaethgens/Lugand 1988, S. 78-86 und Kat.-Nr. 180, 186, 187 und 189).

Sénèque", Abb. 173) orientieren, sondern an die auch einige seiner späteren vielfigurigen Darstellungen erinnern¹⁵³⁹. Tatsächlich fand hier nicht nur die Beschäftigung des Künstlers mit antiken Reliefs ihren Niederschlag, sondern auch ein Studium der Darstellungen Veroneses, die dieses Problem exemplarisch lösten. Dies belegen zwei Zeichnungen Davids, die wohl am Ende seines Italienaufenthaltes in Venedig entstanden sein dürften (Abb. 174 und 176)¹⁵⁴⁰. Auf ihnen hält der Maler "*Il Martirio di San Sebastiano*" (Abb. 175)¹⁵⁴¹ und "*I Santi Marco e Marcelliano condotti al martirio*" (Abb. 177)¹⁵⁴² fest, zwei besonders figurenreiche Kompositionen Veroneses, die eine große Personengruppe relativ nah am vorderen Bildrand und in einer parallel zum Vordergrund ausgerichteten Anordnung zeigen. Mit diesen Studien folgt David ganz den Vorgaben der Kunsttheorie des mittleren 18. Jahrhunderts, die das Studium Veroneses insbesondere wegen des Erfindungsreichtums in den großen, figurenreichen Kompositionen des venezianischen Meisters, aber auch wegen der Architekturmotive empfiehlt¹⁵⁴³.

Während also auch noch in den späten 1770er Jahren eine Beschäftigung der jungen französischen Künstler mit den Bilderfindungen und Kompositionen Veroneses belegbar ist, ging gleichzeitig das Interesse an der Farbgebung in den Gemälden des venezianischen Meisters drastisch zurück. Und auch David sollte, nachdem er seinen Aufenthalt in Rom (1775-1780) absolviert hatte und dort unter den Einfluß der Kunstauffassung Johann Joachim Winckelmanns und Anton Raphael Mengs' geraten war¹⁵⁴⁴, das Kolorit seiner Gemälde reduzieren und nie wieder in seinem *œuvre* auf die Farbauffassung seiner frühen Arbeiten zurückgreifen.¹⁵⁴⁵

¹⁵³⁹ Als Beispiele seien hier "*Le Serment de Horaces*" (1784; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 3692) und "*Le Couronnement de l'Empereur de l'Impératrice*" (1805-1807; Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 3699) genannt. In beiden Fällen löst David das Problem, eine Personengruppe vor einem architektonischen Hintergrund zu arrangieren, indem er die Figuren in einer relativ flachen Zone nahe an den vorderen Bildrand rückt und dort vor einer ebenso flachen Architektur ohne Tiefenfluchten nahezu parallel zum Bildvordergrund anordnet.

¹⁵⁴⁰ Beide relativ kleinformatigen, grau lavierten Rötel-Zeichnungen wurden gemeinsam mit anderen Studien auf einem Blatt montiert, das Teil eines größeren Albums mit Zeichnungen Davids ist. (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 26087 und 26087 bis).

¹⁵⁴¹ Um 1570; Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 173.

¹⁵⁴² 1565-70; Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 171.

¹⁵⁴³ Vgl. etwa Pernety 1757, S. 186. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Charles de Brosses, der in einem seiner Briefe an *monsieur* de Quintin aus den Jahren 1739-40 schreibt, daß sich Veroneses Darstellung des Martyriums der Heiligen Marcus und Marcellianus durch ihre sehr gute Komposition auszeichne, "*où tout se rapporte au sujet; chose rare dans les ordonnances de Paul, qui n'a pas mieux connu l'unité d'action que le costume.*" (Brosses 1858, t. 1, S. 209).

¹⁵⁴⁴ Vgl. zum Romaufenthalt Davids und den damit verbundenen Wandlungen in seinem Stil Schnapper 1981, S. 31-54, und Jacques-Louis David 1989, S. 59-111.

¹⁵⁴⁵ Der Umschwung in der Gesamtauffassung und im Kolorit Davids ist zum ersten Mal vollentwickelt in seiner Darstellung "*Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*" aus dem Jahr 1780 (Marseille, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 14159), die David selbst später als "*dans le style de Michel-Ange*" beschrieb. ("*Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.-L. David*", Paris 1824; zit. nach "*Jacques-Louis David*" 1989, S. 106).

6. Resümee

Der Versuch, die Einflußnahme der Kunst Paolo Veroneses und seiner Schule auf die Entwicklung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zusammenzufassen und zu bewerten, kann nur unter Berücksichtigung der generellen Tendenzen und Strömungen in der Kunst dieser Zeit unternommen werden. Dabei ließen sich - grob gefaßt - drei unterschiedliche Phasen festmachen: Die Jahre zwischen etwa 1690 und 1720 werden durch eine Krise bestimmt¹⁵⁴⁶, die vor allem dadurch ausgelöst wurde, daß zuvor Theorie und Praxis in der französischen Malerei deutlich auseinandergeklafft hatten¹⁵⁴⁷ und nun ein Weg gesucht wurde, beide Bereiche miteinander in Übereinstimmung zu bringen. In Verbindung mit dieser Suche kam es zu einer besonders intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit, die zu einem lange andauernden mehr oder weniger offenen Eklektizismus führte. Seit dem Beginn der 1720er Jahre ist dann ein Abschwächen dieser Tendenz zu beobachten, da mit der Kunst des Rokoko ein wirklich neuer, und eigener französischer Stil entwickelt wurde¹⁵⁴⁸. Dieser wurde seinerseits wiederum von Kunstkritikern und Künstlern der jüngeren Generationen bekämpft und schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch den wiederbelebten Klassizismus erneut überwunden¹⁵⁴⁹.

Während der gesamten, hier umrissenen Periode läßt sich ein andauernder starker Einfluß der Kunst der Vergangenheit auf die französische Malerei feststellen, dessen Wurzeln bereits im 17. Jahrhundert liegen. Traditionellerweise nahm der Umgang mit den Meistern der Vergangenheit für französische Künstler einen wichtigen Platz ein. So wurde das Wissen über die *grands maîtres* nicht nur im Kreis der Maler selbst, sondern auch von Auftraggebern und Käufern geschätzt und anerkannt, und die Rezeption und Weiterverarbeitung vorbildhafter Stilelemente gehörten als feste Bestandteile zur französischen Kunstpraxis¹⁵⁵⁰. Lediglich die Wahl der Vorbilder variierte sowie das Ausmaß und die Form, in der die einzelnen französischen Maler von diesen beeinflußt wurden. Die Ursachen für die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein andauernde Bereitschaft, vor allem Anregungen aus der italienischen und der flämischen Kunst aufzugreifen und weiterzuverarbeiten, dürften sicher zum einen im Einfluß der französischen Kunsttheorie liegen, die stets die Tendenz hatte, die moderne Malerei mit der Kunst der *grands maîtres* der Vergangenheit zu vergleichen. Andererseits dürfte hier auch die besondere Situation

¹⁵⁴⁶Vgl. dazu Marcel 1906, S. 297-301.

¹⁵⁴⁷Saisselin 1965, S. 14.

¹⁵⁴⁸Dagegen ist die französische Kunsttheorie und Kunstliteratur noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein von einer eklektizistisch geprägten Sicht bestimmt, wie etwa Charles-Nicolas Cochin's "Voyage d'Italie" aus dem Jahr 1758 zeigt. (Vgl. Michel 1991, S. 39-47).

¹⁵⁴⁹Die kunsttheoretischen Grundlagen für die Überwindung des Rokoko lieferten insbesondere Denis Diderot und La Font de Saint Yenne, wobei letzterer vor allem die moralisch-erzieherische Aufgabe der Historienmalerei betonte, die sich wenig mit der Freude am Dekorativen, die die Kunst der Generation Bouchers dominierte, vereinbaren läßt. Es ist eine fast logische Folge der neuen Forderungen für die Malerei, die u.a. auch von der Akademie selbst und einflußreichen Theoretikern wie dem *comte* de Caylus unterstützt wurden, daß sich schließlich gemeinsam mit den Inhalten auch der Stil wandeln mußte. (Vgl. zur gesamten Frage der Betreibungen zu Erneuerung der Historienmalerei im mittleren 18. Jahrhundert Kirchner 1990).

¹⁵⁵⁰Ein charakteristisches Beispiel für die Wertschätzung, die Kenntnisse über die Kunst der Vergangenheit bereits im 17. Jahrhundert genossen, bildet die von Charles-Antoine Coypel überlieferte Vorliebe Pierre Mignards, seinen Rivalen Charles Le Brun durch Pasticci nach Guido Reni zu täuschen, und so mit dem eigenen Wissen über den Stil der Meister der Vergangenheit bewußt zu spielen. (Coypel 1752, t. 1, S. 151-152).

des französischen Kunstlebens mit den beiden Akademien in Rom und Paris eine Rolle gespielt haben, insbesondere was die Ausbildung junger Künstler betrifft. Gerade hier läßt sich zugleich beobachten, wie wichtig der persönliche Einfluß einzelner herausragender französischer Maler für die Stilentwicklung der nachfolgenden Künstlergenerationen war. Dies ist im Fall der Rezeption Veroneses deutlich erkennbar. Denn das Interesse für die Beschäftigung mit der Malerei des Caliari-Kreises wurde von Charles de La Fosse an Watteau und Vleughels weitergegeben, von Vleughels und Lemoyne an de Troy, Boucher und Natoire und schließlich in gewandelter Form von Boucher an Fragonard.

Ein Überblick über die zeitliche Entwicklung der Rezeption der Kunst Paolo Veroneses in Frankreich zeigt, daß diese im großem und ganzen parallel zu den allgemein zu beobachtenden Entwicklungsphasen in der französischen Malerei verlief. So führten die theoretischen Überlegungen zur Neubewertung der Farbe in den Jahren 1692-1715 zu einem verstärkten Interesse an der venezianischen Malerei allgemein und an der Kunst Veroneses im besonderen, das sich vor allem im Kreis um Charles de La Fosse niederschlug. Denn die Mischung aus Renaissance- und Barockelementen, aus *disegno* und *colorismo*, die an Veroneses Arbeiten beobachtet wurde und von französischen Kunsttheoretikern, wie etwa Pierre-Jean Mariette, als Besonderheit herausgestellt wurde¹⁵⁵¹, machte diese Kunst sehr gut als Vorbild geeignet. Damit konnten diejenigen unter den französischen Künstlern, die im Gefolge des Akademie-Streites für ihre Malerei einen Mittelweg zwischen Zeichnung und Kolorit suchten, bei Veronese geeignete Anregungen finden¹⁵⁵².

Ihren Höhepunkt erlebte die Beschäftigung mit der Kunst Veroneses im Jahrzehnt zwischen 1715 und 1725, d.h. genau in der Phase, als die Krise in der französischen Malerei überwunden und ein wirklich neuer Stil entwickelt wurde. Es spricht für die Bedeutung Veroneses für die gesamte Entwicklung, daß sich in dieser Zeit nicht in erster Linie die Kunsttheoretiker, sondern die bildenden Künstler selbst - genannt seien hier nur Watteau, Vleughels und Lemoyne sowie Sebastiano Ricci - intensiv mit Veronese auseinandersetzen und Anregungen aus seiner Kunst in ihre eigenen Arbeiten integrierten. Hatte sich die Generation Charles de La Fosses noch darum bemüht, Übernahmen aus Werken Veroneses in der eigenen Malerei zu verbergen, so gingen die Künstler nun wesentlich freier mit ihrem Vorbild um. Sie zitierten Veronese offen in eigenen Kompositionen, wobei eine Mischung aus Befangenheit (wie bei Nicolas Vleughels) und aus Selbstbewußtsein (bei Jean-Antoine Watteau und Sebastiano Ricci) zu beobachten ist.

Nach dieser Hochphase der Veronese-Rezeption fand zwar auch weiterhin eine Beschäftigung der französischen Maler mit der Kunst der Caliari-Schule statt, diese vollzog sich aber weniger offen als zuvor und übte nun einen eher latenten Einfluß auf die weitere Entwicklung der französischen Malerei aus. Denn die Generationen Natoires und Bouchers hatten zwar das in den vorangegangenen Jahrzehnten aus dem Studium Veroneses Gelernte weitgehend verinnerlicht und blieben daher vor allem in bezug auf die Farbgestaltung ihrer Bilder deutlich an der venezianischen Malerei orientiert, ihr gesamtes sonstiges Stilrepertoire war jedoch ganz und gar eigenständig geworden¹⁵⁵³. So waren es vor allem die Leuchtkraft und Ausgewogenheit

¹⁵⁵¹Vgl. Mariettes Äußerungen zur Veroneses Zeichnungen und als Grundlage seiner Malerei. (Mariette 1966, t. 1. S. 243).

¹⁵⁵²Vgl. Marcel 1906, S. 54.

¹⁵⁵³Vgl. dazu Marcel 1906, S. 297-298.

der Farbkompositionen Veroneses¹⁵⁵⁴ sowie die Wirkung seiner changierenden, oft geradezu gleißend aufgefaßten Gewandoberflächen, die die Maler im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts faszinierten¹⁵⁵⁵. Daneben wurde vor allem die Art, wie Veroneses große Personengruppen vor einer dekorativen Hintergrundsarchitektur in Stufen, weitgehend parallel zum vorderen Bildraum arrangierte, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein studiert. Wie zahlreiche Beispiele - von Watteau bis David - belegen, bot diese Art der Komposition immer wieder für französischen Maler ein Anlaß zur Beschäftigung mit den Werken des venezianischen Meisters¹⁵⁵⁶. Für die Künstler des reifen Rokoko, das eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der Logik des Ortes und der Perspektive kennzeichnet¹⁵⁵⁷, boten Veroneses Kompositionen zugleich die Möglichkeit, sich auf das Vorbild eines anerkannten *grand maître* zu beziehen, dessen Arbeiten sich den strikten Forderungen der Klassizisten des 17. Jahrhunderts verweigerten.

Ein weiteres, besonders wichtiges Element, das die Künstler in Frankreich im gesamten untersuchten Zeitraum immer wieder an den Bilderfindungen Veroneses faszinierte, war schließlich die anmutige Haltung und elegante Erscheinung einzelner Figuren. Diese wurden vor allem im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, aber auch noch von den Künstlern der nachfolgenden Generationen intensiv studiert und für eigene Arbeiten transformiert. So stellen die Posen Veroneses für die Grazie der Personen in den Gemälden La Fosses, Watteaus und Lemoynes, aber auch noch Bouchers und Fragonards einen wichtigen Ausgangspunkt dar.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß etwa bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Beschäftigung der französischen Künstler mit dem *œuvre* Paolo Veroneses lebendig war und ihren Niederschlag gerade in einigen der Bereiche fand, die für die Entwicklung der Malerei des Rokoko besonders wichtig und charakteristisch waren: im dekorativen Gesamteffekt der Kompositionen, in der Harmonie der Farbgebung und in der Eleganz der einzelnen Figuren. Diese Form der künstlerischen Rezeption entspricht ganz dem Urteil über Veronese, das sich in der Literatur dieser Jahre niederschlägt und von Antoine-Joseph Pernety wie folgt zusammengefaßt wird: "*On voit dans ses tableaux une imagination féconde, vive, beaucoup de dignité dans ses airs de tête, un coloris frais, & un bel accord dans ses couleurs locales; vrai*

¹⁵⁵⁴Wie wichtig die Harmonie der Farbgestaltung auch im mittleren 18. Jahrhundert war, belegen die Äußerungen Pierre-Jean Mariettes, der regelmäßig in seinen Artikeln und Notizen zu französischen Künstlern "*l'accord & l'harmonie des couleurs*" herausstellt. (Vgl. z.B. seine Bemerkungen zu Largillière und de Troy im Katalog der Sammlung La Live de Jully 1764, S. 6 und S. 22).

¹⁵⁵⁵Selbst Antoine Coypel, in dessen kunsttheoretischen Texten Veronese nur relativ wenig Beachtung findet, führt ihn doch gemeinsam mit Rubens und van Dyck als Meister an, "*qu'il faut suivre, pour l'imitation et la magnificence des étoffes*" (Coypel 1721, S. 123), und auch bei Carle van Loo (1705-1765), dessen Arbeiten ansonsten kaum eine Rezeption der Kunst Veroneses zeigen, finden sich im hellen Kolorit und in den farbigen schillernden Lichtreflexen auf den Gewändern zuweilen Nachwirkungen seiner Beschäftigung mit Veronese. (Vgl. z.B. seine beiden Bilder für Madame Pompadour "*Sultane prenant du café*" und "*Deux sultanes travaillant à la tapisserie*"; beide um 1752 für Madame Pompadour gemalt; Sankt Petersburg, Staatliche Eremitage; Réau 1938, Kat.-Nr. 116 und 117; vgl. Jones 2002, S. 74-75).

¹⁵⁵⁶Innerhalb der großen Gruppen waren es die Verknüpfung einzelner Gestalten durch Mimik und Gestik zu kleineren Einheiten, die die französischen Maler studierten (vgl. dazu die Zeichnungen Watteaus oder Fragonards). Auch die relativ nüchterne, anmutige Sachlichkeit seiner Darstellungen machte Veronese als Vorbild geeignet, da sie sich von den wesentlich pathetischeren und deklamatorischen Auffassungen des 17. Jahrhunderts unterschied. (Vgl. dazu Janson 1937, S. 34-35; und Prier 1997, S. 33 et passim).

¹⁵⁵⁷Bryson 1981, S. 91 et passim.

dans ses expressions, il ne cherchoit que le naturel, & ses fonds d'Architecture sont charmans. Il sçavoit faire un beau choix de la nature, y ajoutoit même des graces & de la noblesse, & donnoit un caractere de vie à toutes ses figures. Ses draperies ont une richesse, un brillant & une magnificence qui sont particuliers à ce Peintre."¹⁵⁵⁸

Erst seit den 1760er Jahren läßt sich mit der erneuten Hinwendung der französischen Kunst zum Klassizismus ein nachlassendes Interesse an der Kunst Veroneses beobachten, obwohl die Werke des venezianischen Meisters nach wie vor als vorbildhaft und des Studiums für würdig erachtet wurden - wie etwa die Zeichnungen Davids nach Veronese belegen. Auf die weitere Entwicklung der französischen Malerei am Ende des Jahrhunderts hat Veroneses Werk jedoch kaum mehr einen Einfluß ausüben können, denn die nun gesetzten Schwerpunkte für den Stil des Neoklassizismus hatten sich so verlagert, das gerade die Aspekte in der Kunst Veroneses, die für die Künstler des frühen 18. Jahrhunderts besonders interessant waren, für die Neuansätze der Künstler um Vien und David nur noch eine untergeordnete Rolle spielten.

Abschließend ist jedoch zu betonen, daß trotz aller zu beobachtenden allgemeinen Tendenzen im Umgang mit der Malerei Veroneses doch stets die individuelle Biographie und Persönlichkeit einzelner Künstler die Art und den Umfang ihrer persönlichen Veronese-Rezeption bestimmte. Dies wird besonders deutlich an den Beispielen Charles de La Fosses oder Jean-Antoine Watteaus, deren intensive Auseinandersetzung mit Veronese sicherlich nicht losgelöst von ihrer Beziehung zu Pierre Crozat und dessen ausgeprägter Vorliebe für die Malerei des venezianischen Meisters verstanden werden kann¹⁵⁵⁹. So bestimmte trotz aller Einflußnahme durch die Akademie und die Kunstkritik, durch den Geschmack der Käufer und die allgemeine Stilentwicklung, letztendlich doch immer die individuelle Künstler-Persönlichkeit die Intensität und die Form, in der Veronese als Vorbild gewählt, studiert und künstlerisch verarbeitet wurde.

¹⁵⁵⁸Pernety 1757, S. 186.

¹⁵⁵⁹Ein charakteristisches, im Falle Veroneses allerdings negatives, Beispiel für die sehr individuelle Rezeptionshaltung der einzelnen französischen Maler bietet Carle van Loo. Van Loo hatte zwar ab 1728 in Rom bei Nicolas Vleughels studiert und dort sowie in Paris verschiedene Kopien nach Gemälden Veroneses angefertigt, wie z.B. *„L'Homme entre le vice et la vertu“* (Cambrai, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 150; Réau 1938, Kat.-Nr. 169; nach Veroneses *„Il Poeta Fra il vizio e la virtù“*; 1578-80; New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 264), *„La Sagesse, compagne d'Hercule, foulant aux pieds les honneurs et les vanités de ce monde“* (Cambrai, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 149; Réau 1938, Kat.-Nr. 170; nach Veroneses *„La Sagesse e la Forza“*; 1578-80; New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 263) sowie die Darstellung einer Leda (Kunsthändler Paris, 9.6.1943; Réau 1938, Kat.-Nr. 170bis; nach Veroneses *„Leda e il cigno“*; Werkstattkopie; Ajaccio, Museo Fesch; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 1 und A 21). Dennoch scheint van Loos Interesse an Veronese und der venezianischen Kunst allgemein nur relativ gering gewesen zu sein. So besuchte der Maler während seines ausgedehnten Italienaufenthaltes (1728-34) Venedig anscheinend überhaupt nicht, und seine eigenen Arbeiten zeigen mit Ausnahme des Kolorits kaum einmal eine Rezeption der Kunst Veroneses. Sie sind vielmehr ganz der Bologneser Schule und der barocken französischen Tradition verpflichtet. (Vgl. zu van Loos Stil Réau 1938, S. 32-38, und Sahut 1977; zur Vorliebe des Malers für den Stil der Carracci Réau 1938, S. 15-18 und 24).

IV. Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts

- Zusammenfassung

In der vorliegenden Studie wurde die Art, wie die Werke Paolo Veroneses im späten 17. und im 18. Jahrhundert rezipiert worden sind, unter drei Hauptfragestellungen untersucht. Zunächst wurde das Verhältnis der französischen Sammler zu den Werken der Caliari-Werkstatt beleuchtet, um den Bekanntheitsgrad und die Bedeutung Veroneses in diesem Kreis abzuschätzen. In einem zweiten Schritt wurden die verschiedenen Ansichten vorgestellt, die von Kunstkritikern und -literaten über die Bilderfindungen Veroneses veröffentlicht wurden, und diese in ihrem Verhältnis zueinander abgewogen. Den Abschluß der Untersuchung bildete schließlich die Analyse der eigentlichen künstlerischen Rezeption, d.h. der Art und Weise, wie die französischen Maler die Arbeiten Veroneses studierten und für die Weiterentwicklung ihrer eigenen Kunst zu nutzen verstanden.

Die Recherchen zu Kunstgeschmack und Kunstbesitz konnten zeigen, daß der allgemeine Bekanntheitsgrad der Arbeiten Veroneses und seiner Mitarbeiter relativ groß gewesen sein muß. Insbesondere die Angehörigen der gesellschaftlichen Oberschicht beschäftigten sich mit den Gemälden Veroneses im Original, als Kopie oder im Nachstich und schätzten sie als Sammelobjekte. Denn in ihrem Kreis gehörte das Wissen um Malerei und die Betätigung als Kunstsammler zum *bon goût* und stand in engster Verbindung zum eigenen kulturellen Selbstverständnis¹⁵⁶⁰. Dementsprechend lassen sich Werke aus der Caliari-Werkstatt am Ende des 17. und in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts vor allem in den traditionell ausgerichteten Sammlungen der *grands seigneurs* des *Ancien Régime* finden. Innerhalb dieser gesellschaftlichen Gruppe konzentrierte sich das Interesse an Malerei vor allem auf die Werke einer fast "kanonisch" zu nennenden Auswahl von großen Meistern der Vergangenheit, zu denen auch Paolo Veronese zählte. Zwar waren Veroneses Bilder in französischen Sammlungen zunächst seltener als die Arbeiten der Künstler aus Bologna und Rom, unter den venezianischen Malern war er jedoch derjenige, dessen Gemälde die weiteste Verbreitung fanden.

Obwohl Werke aus der Caliari-Werkstatt bereits in den Jahren kurz vor 1700 bei französischen Sammlern begehrt waren, erlebte das Interesse an dieser Malerei seinen Höhepunkt erst im zweiten und dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, als die Galerien Pierre Crozats und des *duc d'Orléans* ausgebaut wurden und mit der Sammlung Christinas von Schweden herausragende Arbeiten Paolos nach Frankreich gelangten. Zwar scheinen die Werke Veroneses danach leicht an Attraktivität verloren zu haben, jedoch wurden sie von den Angehörigen der gesellschaftlichen Oberschicht noch bis in die 1750er Jahre geschätzt, wie z.B. die Sammlungen des *duc de Tallard* oder des *duc de Bouillon* belegen. Erst als sich die Begeisterung für die flämische und holländische Kunst auch in Kreisen des Hochadels durchsetzte und sich zugleich die gesellschaftlichen Veränderungen in Frankreich auch auf den Kunstmarkt auswirkten, ging das Interesse an der Malerei Veroneses zurück. Diese Entwicklung dürfte der Grund dafür sein, daß in den 1770er und 1780er Jahren vermehrt Arbeiten der Caliari-Werkstatt zum Verkauf angeboten wurden und für sie nun auch häufig weniger hohe Preise erzielt werden konnten als

¹⁵⁶⁰Sehr deutlich wird dieses gedankliche Konzept am Verhalten gesellschaftlicher Aufsteiger des frühen 18. Jahrhunderts, die anscheinend rein aus Gründen des sozialen Prestiges Kunstsammlungen erwarben. So kaufte z.B. Paul Poisson de Bourvallais, der als Armeelieferant um 1700 zu Reichtum gelangt war, eine komplette Gemäldesammlung auf, die so bedeutend war, daß sie von Germain Brice in der Ausgabe seines Paris-Führers aus dem Jahr 1706 erwähnt wurde. In dieser Sammlung befanden sich u.a. Werke von Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin und Paolo Veronese. (s. Scott 1995, S. 215 und S. 300 Anm. 17).

zuvor¹⁵⁶¹.

Das eindeutig wichtigste Zentrum der Veronese-Rezeption in Frankreich entwickelte sich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im Kreis des einflußreichen Kunstmäzens Pierre Crozat, der die Malerei Paolos persönlich sehr schätzte und durch seinen Kunstgeschmack auch den Herzog von Orléans beeinflusste. In den Galerien dieser beiden herausragenden Sammler und *connoisseurs* befand sich nicht nur die größte geschlossene Gruppe an Originalwerken aus der Caliari-Werkstatt, die sich - abgesehen von den königlichen Sammlungen - im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich nachweisen lassen, sondern hier wurden die Arbeiten Veroneses auch studiert und intensivst rezipiert. Im Zirkel der Kenner, Theoretiker und bildenden Künstler, der sich um Crozat und den *duc* d'Orléans versammelte, stieß diese Kunst auf große Resonanz, und von hier aus sollte sie für die Entwicklung der französischen Malerei eine maßgebliche Rolle spielen.

Um zu klären, wie sich im 17. und 18. Jahrhundert die Einstellung der französischen Kunsttheorie gegenüber Veronese gestaltete und in welchem Verhältnis ihre Position zum allgemeinen Kunstgeschmack stand, wurde eine Reihe ganz unterschiedlicher Texte aus der Zeit zwischen etwa 1660 und 1780 ausgewertet. Dabei wurde deutlich, daß in der kunsttheoretischen Diskussion zwar häufiger auf Werke Paolos eingegangen wurde - insbesondere wurden seine vielfigurigen Darstellungen und Festszenen immer wieder erwähnt -, daß Veronese jedoch nicht zu den Meistern gehörte, deren Malerei die Theoretiker besonders intensiv beschäftigte.

Zwar äußerten einzelne Künstler und Autoren wie Jean Nocret oder Nicolas Cochin durchaus offene Bewunderung für Veroneses Stil, in der Mehrzahl der Texte ist jedoch eine gewisse Reserviertheit seiner Malerei gegenüber festzustellen. Der Grund für die recht weite Verbreitung dieser Haltung dürfte in dem im gesamten Untersuchungszeitraum zu beobachtenden starken Einfluß der klassischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts liegen. Diese hatte Veronese die Verletzung der akademischen Regeln vorgeworfen, die sich auf die Einheit der Handlung und die historische Treue der Darstellung beim Kostüm und beim Ambiente bezogen. Zuerst von André Félibien geäußert, wurde diese Kritik von den meisten späteren Autoren beibehalten, so daß selbst in der Auseinandersetzung um Zeichnung und Kolorit innerhalb der Akademie, als die Werke Veroneses von den *rubenistes* wegen ihrer lebendigen und harmonischen Farbgebung geschätzt wurden, die Position der meisten Kunstkritiker doch zwiespältig blieb. Insbesondere die Äußerungen Roger de Piles' lassen diese Problematik deutlich erkennen.

Auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts tendierte die französische Kunstliteratur dazu, immer wieder auf die Ansichten älterer Autoren zurückzugreifen, so daß sich in bezug auf die Werke der Caliari-Werkstatt gewisse Stereotypen herausbildeten, die fast regelmäßig weiter tradiert wurden. Danach galt Veronese in erster Linie als Meister der *grand ordonnance*, der sensiblen Farben und der eleganten Draperien, der es vor allem durch seine großen, vielfigurigen und attraktiven Kompositionen verstand, den Betrachter zu bezaubern, obwohl er immer wieder gegen die Regeln für eine korrekte Malerei verstieß. Seine Bilderfindungen

¹⁵⁶¹ Auch in dieser Phase wurde anscheinend die traditionelle Interpretation der Malerei Veroneses als repräsentative Kunst für Monarchen und Angehörige des Hochadels beibehalten. Dies ist etwa der Tatsache zu entnehmen, daß Gemälde aus der Caliari-Werkstatt nun zumeist nicht von Kunstliebhabern aus dem französischen Bürgertum erworben wurden, sondern von ausländischen Sammlern, die ihrerseits den höchsten Gesellschaftsschichten angehörten - wie Friedrich II. von Preußen oder Katharina II. von Rußland.

wurden zwar oft bewundert, ihre Fehlerhaftigkeit durfte aber nie unerwähnt bleiben¹⁵⁶². Diese bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts weit verbreitete Sicht wurde in der Jahrhundertmitte um einige neue Aspekte bereichert, als Nicolas Cochin die besondere Wahrhaftigkeit der Portraits und die Naturnähe in der Kunst Veroneses herausstellte. Denn mit dieser Argumentation wurde der venezianische Meister in Beziehung zu einer neuen Kunstauffassung gesetzt, die statt des Studiums der *grands maîtres* die Orientierung am Naturvorbild bevorzugte.

Trotz dieser Neuinterpretation Cochins ging doch mit der Wiederbelebung klassizistischer Tendenzen das Interesse der französischen Kunsttheorie an den Arbeiten Veroneses generell zurück. Diese Entwicklung dürfte noch zusätzlich durch die gesellschaftlichen Veränderungen in Frankreich verstärkt worden sein. Denn da man Veroneses Kunst vor allem mit der Stereotype der großen Festszenen verband, wurden damit zugleich auch Vorstellungen vom typischen Leben der Oberschicht des *Ancien Régime* assoziiert, so daß diese Malerei in der Phase unmittelbar vor der Revolution des Jahres 1789 für die französische Kunstöffentlichkeit natürlicherweise an Attraktivität verlor.

Die Rezeption der Kunst Veroneses durch die französischen Maler des späten 17. und des 18. Jahrhunderts dürfte sich in engem Zusammenhang mit dem Interesse der Sammler entwickelt haben. Sie konzentrierte sich vor allem auf die Jahre 1690 bis 1730, d.h. auf die Periode, in der das Bemühen um die Überwindung des klassizistischen Stils des 17. Jahrhunderts und um die Entwicklung einer neuartigen, stärker von der Farbe bestimmten Malerei ein Hauptanliegen der Künstler, wie auch der *connoisseurs* und Theoretiker war. In dieser Zeit ist zunächst bei Charles de La Fosse und den Malern seines Einflußbereichs eine intensive Beschäftigung mit den Gemälden aus der Caliari-Werkstatt zu beobachten, wobei man vorwiegend an der Art der Farbbehandlung interessiert war, aber auch die eleganten Posen und verschiedene kompositionelle Besonderheiten in Paolos Arbeiten studierte. Vor allem diese erste Phase der künstlerischen Rezeption Veroneses war stark vom Kontakt der Maler zu den großen Mäzenen ihrer Zeit, - insbesondere zu Pierre Crozat und dem Herzog von Orléans - geprägt, in deren Sammlungen den Künstlern die Möglichkeit zum Studium der *grands maîtres* geboten wurde. Für die nun entstehenden französischen Arbeiten ist das Bemühen charakteristisch, zwar einerseits von Veronese zu lernen, andererseits aber die benutzen Vorbilder des venezianischen Meisters in eigenen Werken möglichst nicht erkennen zu geben.

Ganz anders ist der Ansatz der Künstler im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts - insbesondere in den Jahren zwischen 1715 und 1720. In dieser Zeit wurde aus dem gelehrten Studium der Meisterwerke der Vergangenheit das offene Spiel mit dem Zitat, bei dem Maler wie Nicolas Vleughels und Antoine Watteau einzelne Figuren Veroneses in eigene Arbeiten integrierten und sich auch in der Art der Komposition und der Gestaltung der Gewänder unverhohlen auf Werke Paolos bezogen. Diese Art des Umgangs mit den Vorbildern aus dem Caliari-Kreis dürfte entscheidend durch den Kontakt der Pariser Künstler zu zeitgenössischen venezianischen Malern beeinflußt worden sein - insbesondere zu Sebastiano Ricci, dessen

¹⁵⁶²Ein typisches Zeugnis für diese doch recht problematische Grundeinstellung bildet noch 1752 eine Äußerung Bernard Lépiciés, der in seinem Katalog der Gemälde aus der königlichen Sammlung über Veronese schreibt: "*L'imagination noble, la grande ordonnance, & cette beauté d'exécution, qui frappe & saisit l'homme le moins connoisseur, voilà ce qui caractérise Paul Véronèse. On lui reproche d'avoir quelquefois violé cette règle également prescrite aux Poètes & aux Peintres, règle connue sous le nom de costume, qui exige qu'en traitant un sujet on se conforme aux usages, aux temps, aux lieux & aux personnes*". (*Abrégé de la vie de Paul Cagliari, dit le Véronèse*", in: Lépicié 1752-54, S. 97).

pasticci nach Veronese in ganz Europa berühmt und berüchtigt waren.

Für die weitere stilistische Entwicklung der französischen Malerei waren die Erfahrungen der beiden ersten Künstler-Generationen, die sich mit dem Stil Veroneses auseinandergesetzt hatten, prägend. Denn die Meister des frühen Rokoko setzten sich zwar noch immer direkt mit den Werken Veroneses auseinander, sie griffen zugleich aber auch auf die stilistischen Errungenschaften zurück, die bereits von den älteren Künstlern aus der Beschäftigung mit dieser Malerei entwickelt worden waren. Nun rückten vor allem die Eleganz und Leichtigkeit der Kompositionen Veroneses und die Frische seines Kolorits ins Zentrum des Interesses und bestimmten seit den 1720er Jahren die Arbeiten Jean-François Lemoynes oder Jean-François de Troy. Für die Generation ihrer Schüler war dann wiederum die Farbgestaltung in Veroneses Gemälden besonders faszinierend. So entwickelten fast alle Meister des reifen Rokoko - von Boucher und Natoire bis hin zu Fragonard - in Bezug auf das Kolorit ihrer Gemälde für eine gewisse Zeit eine mehr oder weniger starke Affinität zum Stil Paolos und seiner Mitarbeiter. Aber auch der heitere und festliche Gesamteindruck der Bilder Veroneses dürfte einen Einfluß auf die Malerei des mittleren 18. Jahrhunderts ausgeübt haben.

Mit der neuen Betonung des Naturvorbildes und der verstärkten Rückbesinnung auf die antike Kunst ließ unter den französischen Künstlern seit den 1760er Jahren das Interesse an koloristischen Wirkungen in der Malerei nach. Jedoch wurden Veroneses Arbeiten auch jetzt durchaus noch studiert. Dabei begeisterte man sich einerseits für die *vérité* der Personendarstellungen und kopierte daher vor allem einzelne Figuren, setzte sich andererseits aber auch intensiv mit den Prinzipien der Komposition großer Gruppen in Paolos Bilderfindungen auseinander. Veronese wurde nun nicht mehr in erster Linie als Maler des harmonischen und bezaubernden Kolorits gesehen, sondern vielmehr als Meister der "*grand ordonnance*". Damit folgten die bildenden Künstler ganz der Auffassung, die von den französischen Theoretikern bereits einige Jahrzehnte zuvor entwickelt worden war.

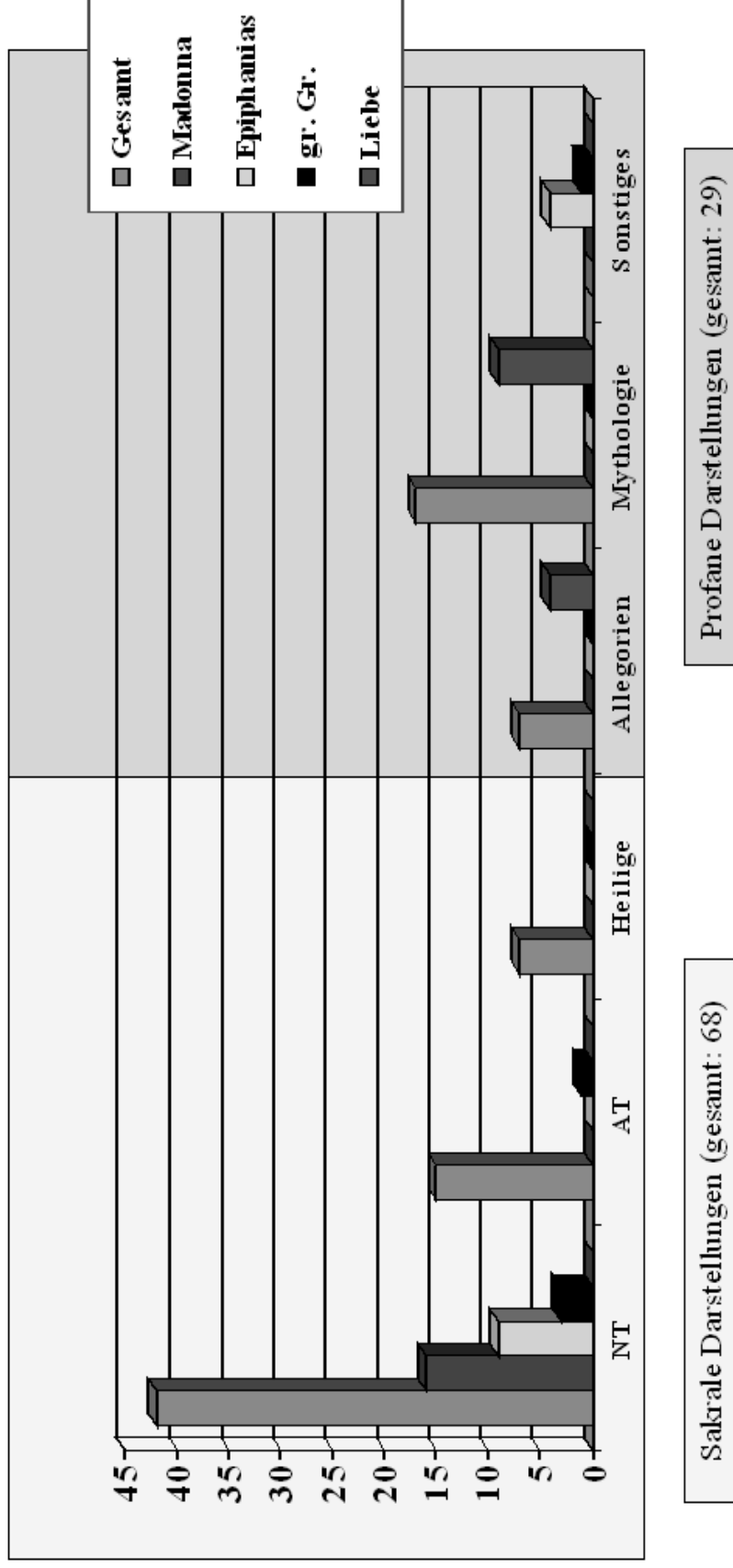
Abschließend wäre die Frage zu stellen, warum die Malerei Veroneses im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Frankreich so besonders geschätzt wurde. Sicherlich war dies bei den Sammlern - die in der Mehrzahl den tonangebenden Gesellschaftsschichten angehörten - zumindest teilweise durch ihr persönliches Lebensgefühl und den Wunsch nach repräsentativer Selbstdarstellung bedingt. Denn die Präsentation der festlichen Kompositionen Veroneses in den Bildergalerien bot in besonderem Maß die Gelegenheit, in der Kunst eines anerkannten großen Meisters der Vergangenheit einen adäquaten Ausdruck für die prachtvolle Selbstinszenierung zu finden. So erscheint es kaum verwunderlich, daß gerade Angehörige der Oberschicht des *Ancien Régime* die Bilder Paolos und seiner Werkstatt sammelten und sie in ihren Pariser *palais* zur Dekoration der Räume benutzten, die gesellschaftlichen Zwecken dienten. Daß die Sicht der *amateurs* ihrerseits großen Einfluß auf das gesamte französische Kunstleben ausübte, ist am deutlichsten an der Situation der zeitgenössischen Kunstkritik ablesbar. Denn die Haltung der Theoretiker ist Veronese gegenüber fast durchgehend von einer gewissen Problemlastigkeit und Zwiespältigkeit gekennzeichnet. Offensichtlich wurden die Literaten durch die eindeutige Präferenz der großen Mäzene für Veronese *volens volens* in die Situation versetzt, die Qualitäten dieser Malerei anerkennen zu müssen. Andererseits konnten sie sich aber nur in den seltensten Fällen von den akademischen Vorgaben des 17. Jahrhunderts lösen, wodurch sich am wohl besten die merkwürdige Zwiespältigkeit in den kunstkritischen Äußerungen zu Veronese erklären läßt.

Wie die Kunsttheoretiker, so blieben auch die Maler des frühen 18. Jahrhunderts von den

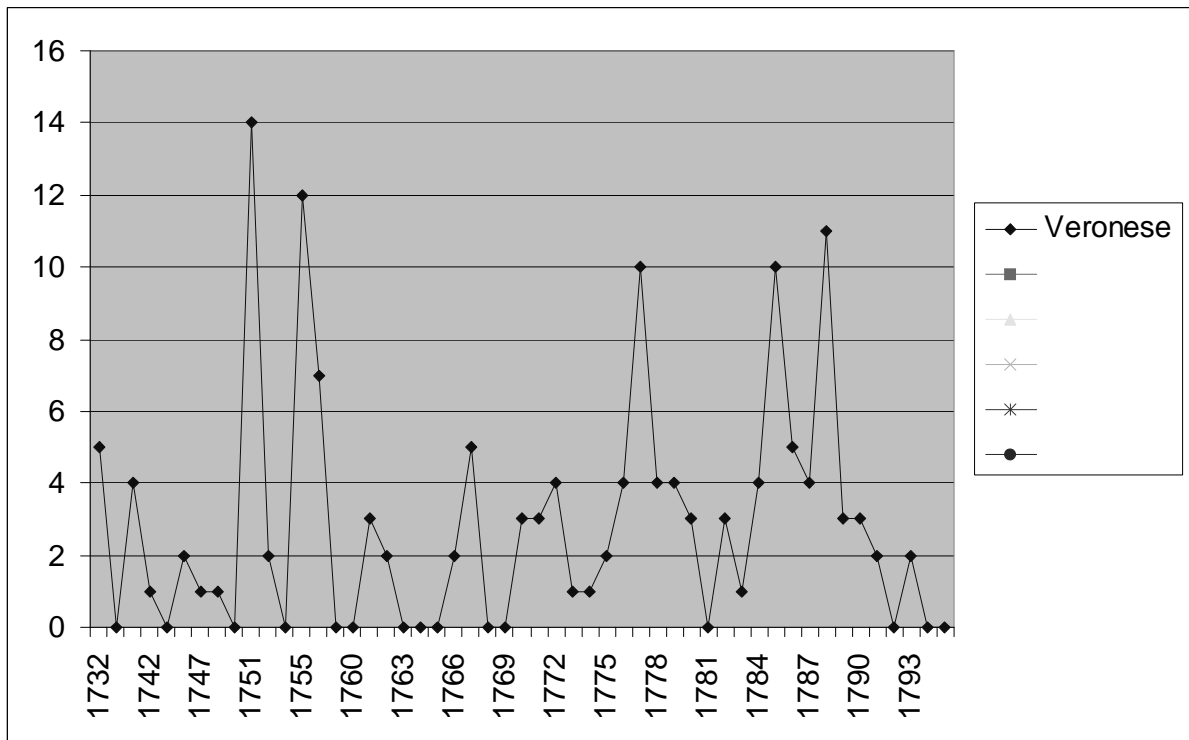
Vorlieben der großen Sammler nicht unbeeinflusst. Jedoch bot ihnen Veroneses Malerei ganz eigene Möglichkeiten zur Lösung der innerkünstlerischen Probleme, mit denen man sich bei der Entwicklung eines neuen Stils für die französische Malerei konfrontiert sah. Denn durch das Studium der Bilder Paolos konnten nicht nur Erkenntnisse zum Umgang mit der Farbe, sondern auch neue Impulse für eine elegante Gesamtwirkung der Darstellungen gewonnen werden. Daher wurden die Werke Veroneses besonders in der Phase vorbildhaft, als sich die *rubenistes* innerhalb der *Académie Royale* um eine Neuorientierung der französischen Malerei bemühten. Denn so konnte man sich auf einen anerkannten italienischen Meister beziehen, der ein großer Kolorist war, aber in der Gesamtwirkung seiner Kompositionen klassischer und gemäßigter erschien als die Künstler des Rubens-Kreises.

Die Rezeptions-Geschichte Veroneses im 18. Jahrhundert kann damit einerseits beispielhaft vor Augen führen, wie eine traditionsbewußte Epoche, deren Malerei sich nur langsam aus einer eklektizistischen Grundhaltung löste und einen eigenständigen Weg fand, mit den anerkannten Vorbildern der Vergangenheit umging. Zugleich zeigen der Verlauf und die Entwicklung der Beschäftigung mit Veronese aber auch, wie stark sowohl die Kunsttheorie, als auch die Kunstpraxis stets von den Vorstellungen der bedeutenden Sammler und Mäzene beeinflusst wurden. So erweist sich das 18. Jahrhundert in der Untersuchung seines Umgangs mit der Malerei Paolo Veroneses als eine durchaus moderne Epoche, deren lebendiges und vielschichtiges Kunstleben bereits viele Erscheinungen vorwegnahm, die den gesamten Bereich der bildenden Kunst bis in die Gegenwart hinein prägen.

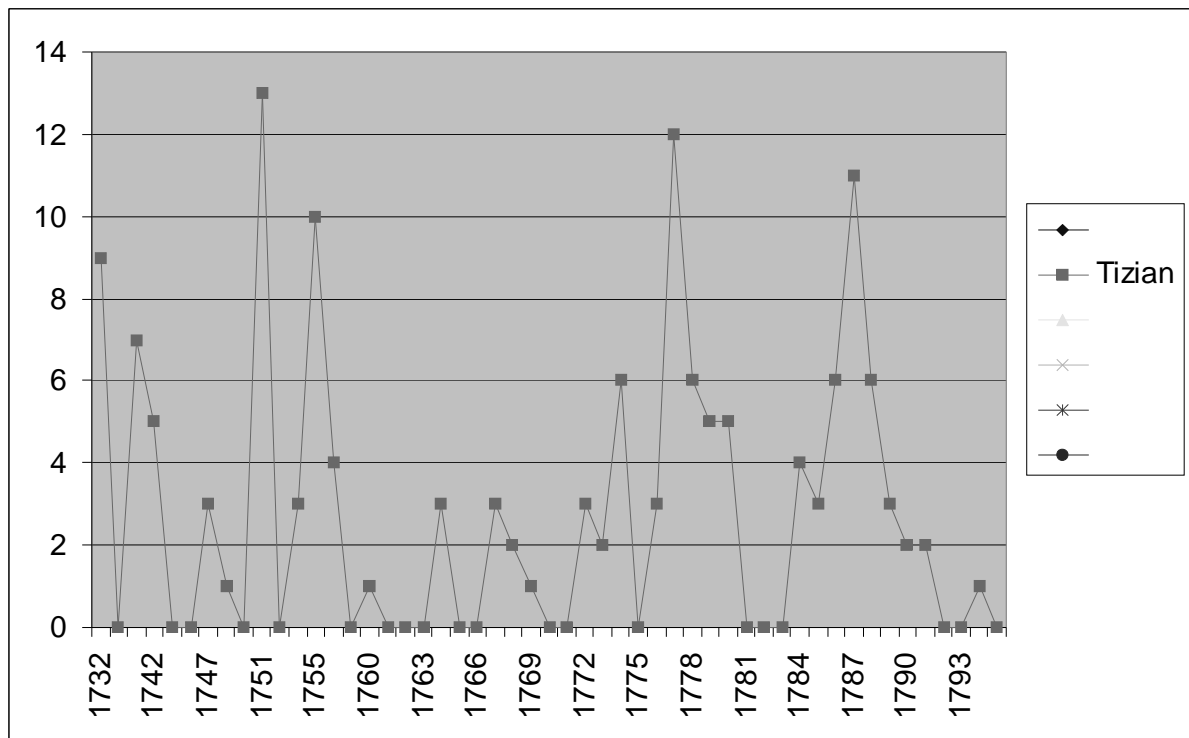
Graphik 1: Sujets der in Frankreich nachweisbaren Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt (vgl. Anhang 1)



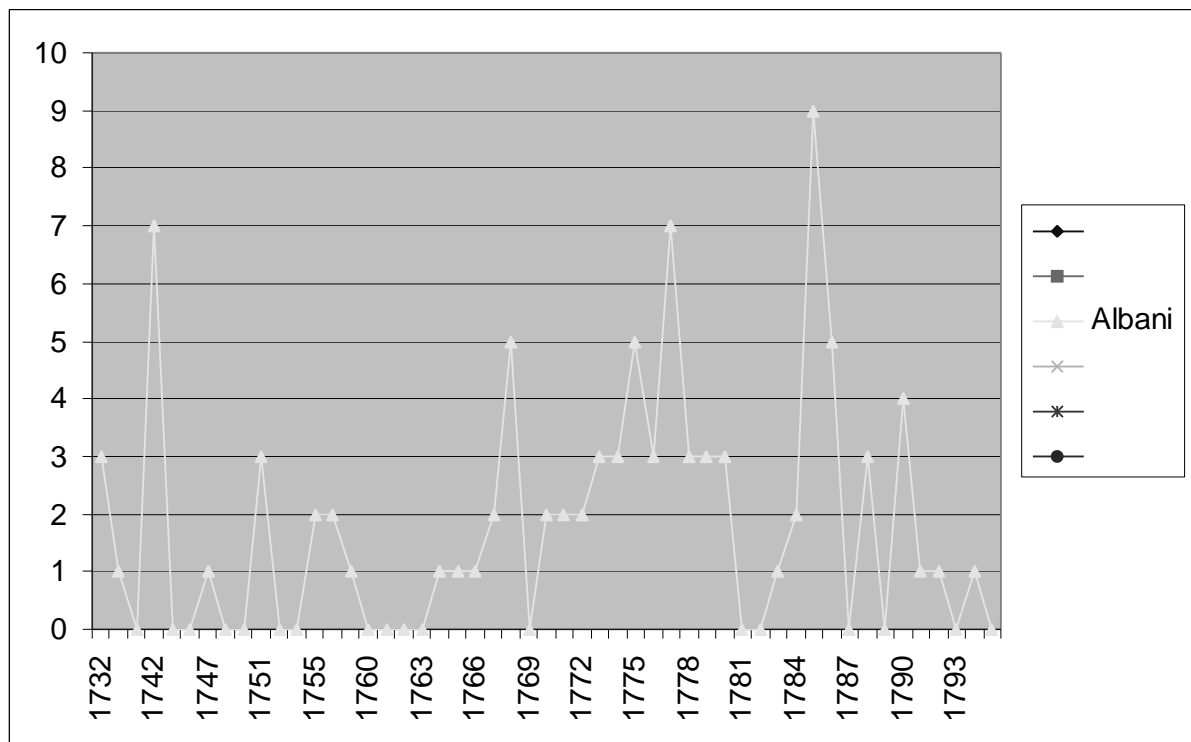
Graphik 2.1: Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



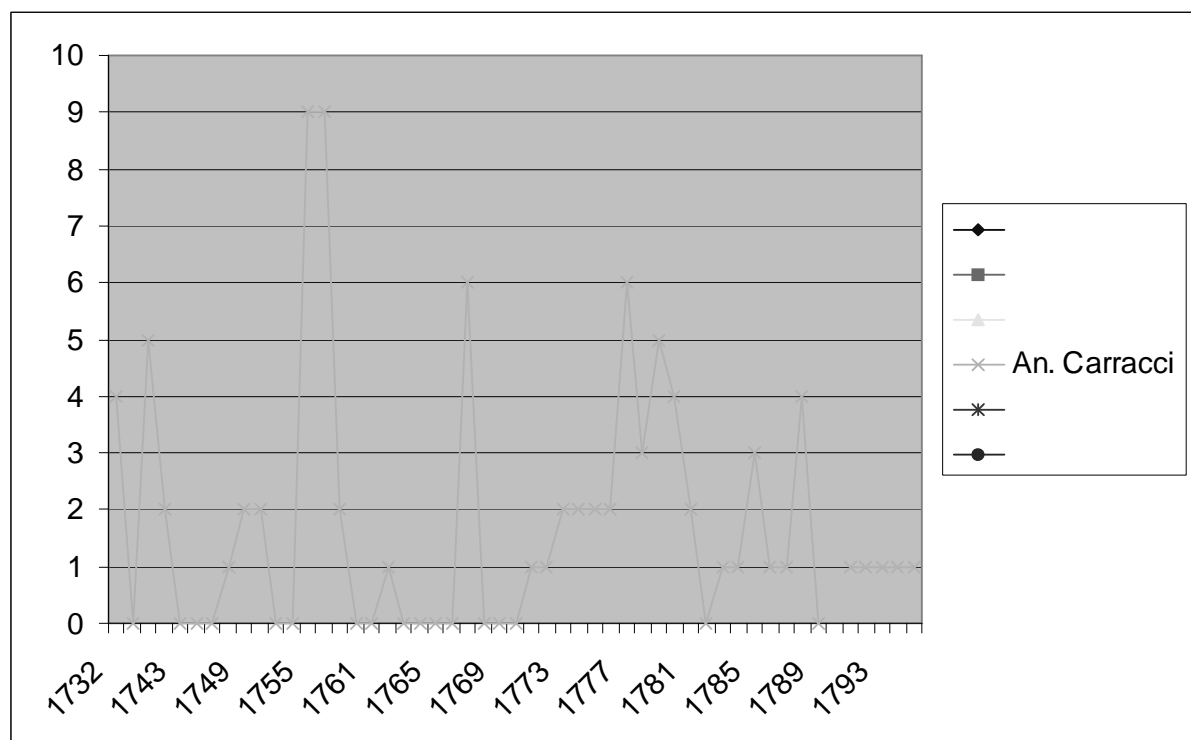
Graphik 2.2: Verkaufszahlen der Gemälde Tizians in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



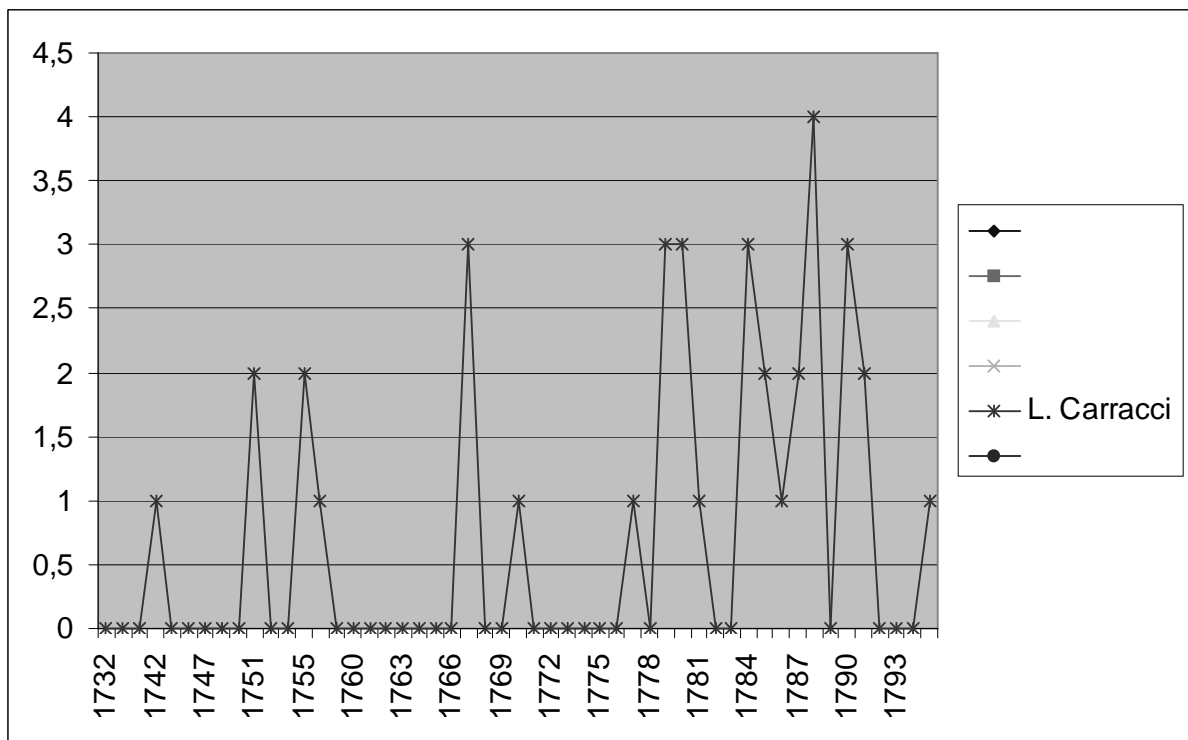
Graphik 2.3: Verkaufszahlen der Gemälde Francesco Albanis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



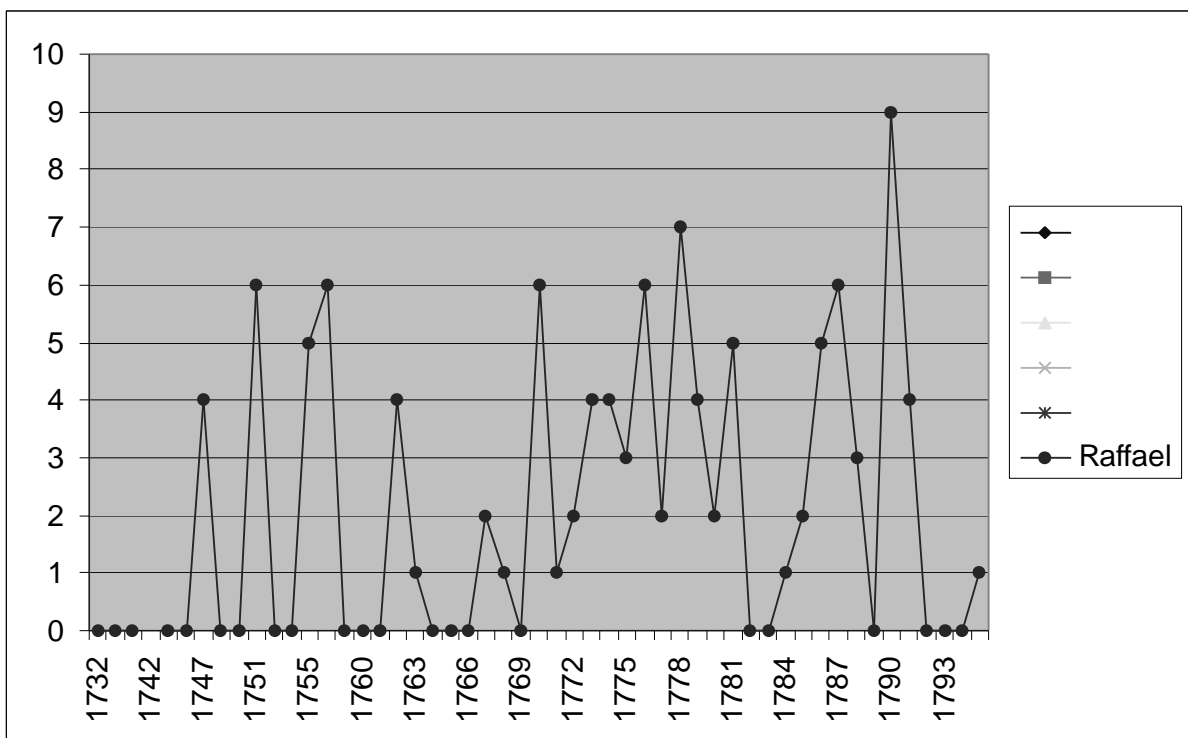
Graphik 2.4: Verkaufszahlen der Gemälde Annibale Carraccis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



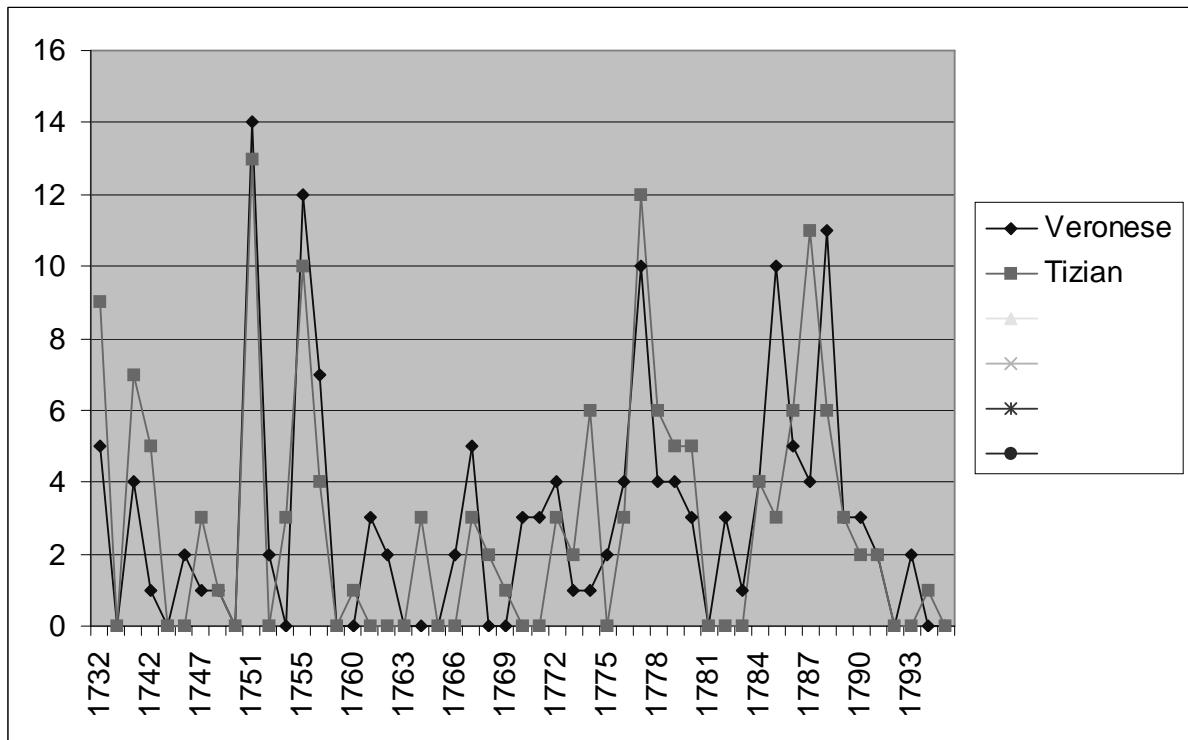
Graphik 2.5: Verkaufszahlen der Gemälde Ludovico Carraccis in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



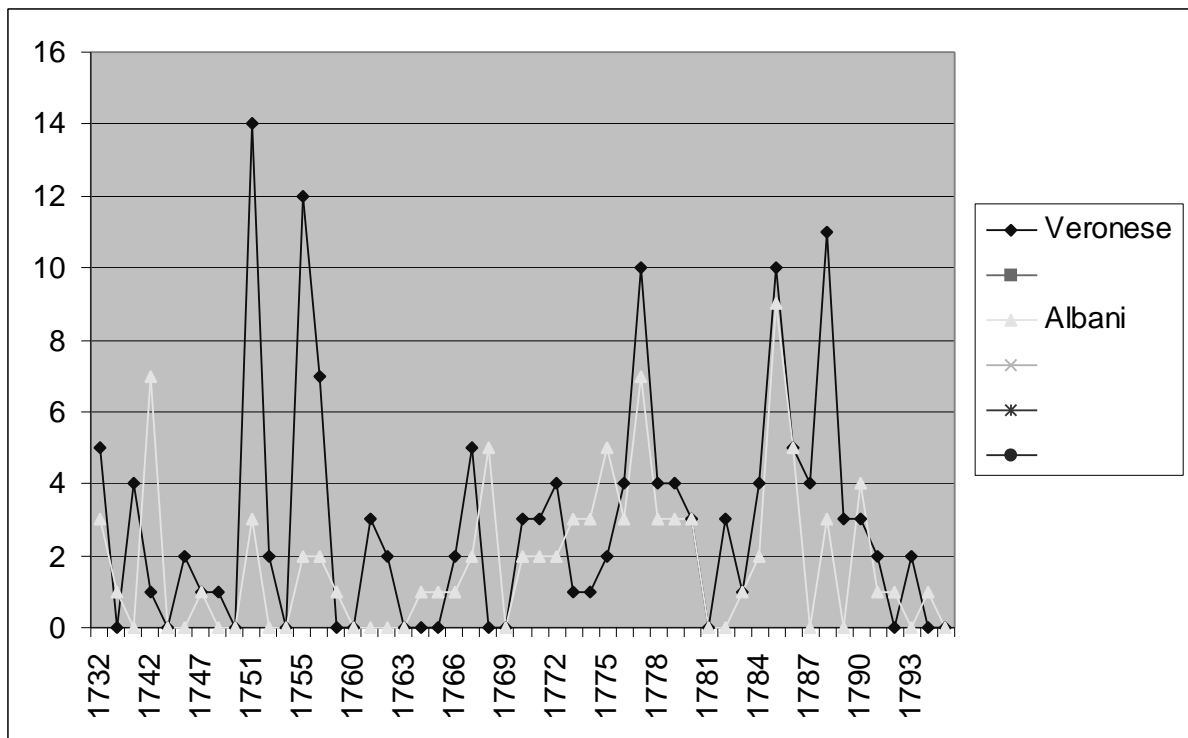
Graphik 2.6: Verkaufszahlen der Gemälde Raffaels in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts (vgl. Tabelle 6)



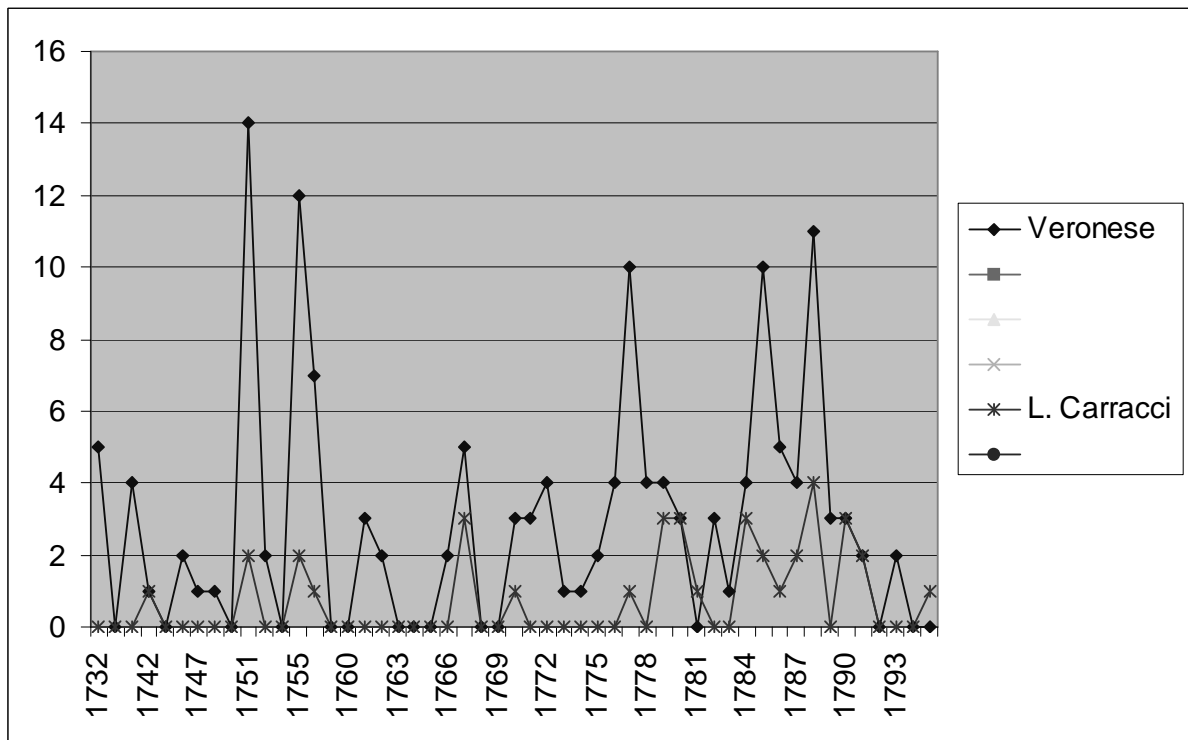
Graphik 2.7: Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Tizians im Vergleich



Graphik 2.8: Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Francesco Albanis im Vergleich



Graphik 2.9: Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Ludovico Carraccis im Vergleich



Graphik 2.10: Verkaufszahlen der Gemälde Veroneses und Raffaels im Vergleich

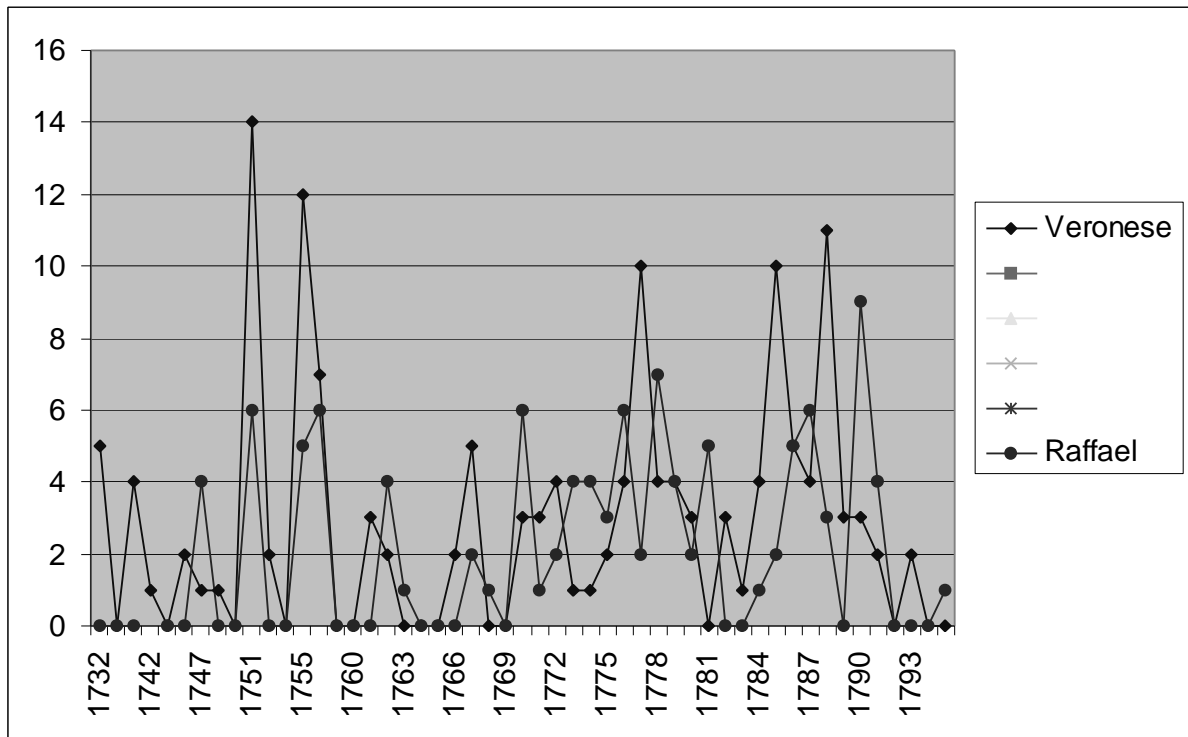


Tabelle 1:

Sujets der in Frankreich nachweisbaren Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt
(Auswertung der in Anhang 1 erfaßten Bilder)

<u>Sujet</u>	<u>Anzahl</u>
Sakrale Themen insgesamt	68
Themen des Alten Testaments	15
Themen des Neuen Testaments (incl. Madonnen und Heilige Familie)	42
Themen aus Heiligen-Viten	7
Vielfigurige Szenen ("grands ordonnances")	4
Profane Themen insgesamt	29
Allegorien insgesamt	7
- davon Liebesallegorien	4
Themen der antiken Mythologie insgesamt	17
- davon Venus-Szenen	9
(Thema "Liebe" insgesamt	13)
Vielfigurige Szenen ("grands ordonnances")	1
Varia	2
Portraits	2
Sujet unbekannt	3
Berücksichtigte Gemälde insgesamt	100

Tabelle 2:

Bestand der in den Quellen als Originale bezeichneten Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in den verschiedenen französischen Sammlungen¹⁵⁶³

Französische Besitzer (1650 - 1785)	Datum des Besitzes / der Quelle	Anzahl der Originale
Alvarés	17. Jh.	2
Araignon	1751	3
Armagnac	vor 1729/42	1
Aufrère	um 1725	1
<i>duc</i> d'Aumont	1704	1
Chevalier Avice	17. Jh.	2
Badouin	1770	1
Bailly	1766	1
Barry	1777	1
Bauyn de Cormery	1701	1
Beaujon	1787	1
Bellanger	1791	1
Bergeret	1786	2
Bertin	vor 1729/42	3
Bèze	1775	1
Biberon de Cormery	vor 1729/42	2
Bidoit	ab 1751	1
Blondel de Gagny	1776	1
Boileau	1782	2
<i>duc</i> de Bouillon	1725	1
Boyer d'Aguilles	1744	2
Boyer de France	1790	1
de Brais	1742	1

¹⁵⁶³ Ausgewertete Quellen: *Recueil Crozat* 1729-1742; Rambaud 1964-1971, t. 1 und 2; Wildenstein 1967; Wildenstein 1982, S. 54-56; französische Auktionskataloge im Besitz der National Art Library London.

<i>comte</i> de Brienne	1662	3
Brosses	1739/40	1
de Calvières	ab 1751	1
<i>prince</i> de Carignan	1741 1742 1743	6
Caulet d'Hauteville	1774	1
Charron	1752	2
Chartreux	1791	1
Chataigneraye	1732	5
Chauvelin	1762	1
Choiseul-Praslin	1793	2
Coclers	1789	1
Colins	ab 1751	1
<i>prince</i> de Condé	1709	2
<i>prince</i> de Conti	1777	9
<i>duchesse</i> de Créquy	1687	1
Crozat: Pierre Pierre - 1740 Louis François Crozat, <i>marquis</i> du Châtel - 1751 Louis-Antoine, <i>baron</i> de Thiers - 1772	1740 1751 1772	29
Debernard	1756	1
Debie	1707	6
Denis	1756	1
Devaux	1752	2
Dezallier	1766	2
Donjeux	1772	1
Dupille	vor 1729/42	1
Dupille	1780	1
Fagon	vor 1729/42	1
Fortier	1770	3

Fouquet	17. Jahrhundert	2
Gautier	1739	4
Gersaint	1745	1
Gévigney	1779	1
Godefroy	1748	1
Hautefeuille	1703	2
<i>marquis</i> de Hautrive	1684	2
Hayes	1766	3
Houssay	1648	1
Jabach	2. Hälfte 17. Jahrhundert	3
Jaback	1772	1
Jobert	1789	1
Joullain	1751	1
Jullienne	1767	4
Königliche Sammlungen	1683 1710 1752	27
La Guiche	1771	2
La Reynière	1793	1
<i>duc</i> de La Rochefoucauld	1728	1
La Roque	1745	1
<i>duc</i> de La Vrillière	Mitte 18. Jahrhundert	1
Ladvocat	1773	1
Lancret	1782	1
Langlois	1719	1
Largillière	1765	1
<i>marquis</i> de Lassay	1775	1
<i>comte</i> de Lauraguais	1772	1
Le Bœuf	1783	1
Le Nain	vor 1729/42	1

Le P****	1785	2
Le Tellier	1702	1
Lebrun	1778	2
Lefèbvre	1665	2
Lenglier	1786 1788	6
<i>duc</i> de Liancourt	vor 1707/08	3
Liantourette	1674	1
Longueville	vor 1729/42	1
Mallet	1766	1
Mariette	1775	1
Marin	1790	1
<i>cardinal</i> Mazarin	1665	1
Ménars	1782	1
<i>comte</i> Merle	1784	1
Mignard	1665	1
Montarsis	1701	2
Montesquiou	1788	2
Morel	1786	1
<i>comte</i> de Morville	1732	1
Nathiee	1756	1
Natoire	1778	1
Neret de la Ravoye	1685	1
de Nyert	1779	1
Olivier	1707	1
<i>duc</i> d'Orléans	1724 1752 1798/99	19
Pasquier	1755	5
<i>seigneur</i> du Plessis (Duplessis ?)	1747	1
<i>cardinal</i> de Polignac	1741	3
de Pontchartrain	1747	1

Poullain	1780	2
<i>duc</i> de Praslin	1747	1
Randon de Boisset	1779	1
<i>duc</i> de Rauchefoucauld	1728	1
Remy	ab 1751 1756	3
<i>cardinal</i> de Richelieu	Mitte 17. Jahrhundert	1
Robit	Ende 18. Jahrhundert	3
<i>comte</i> de Saint-Maure	1764	1
Saint-Sauveur	1776	1
Selle	1761	3
<i>père</i> Sollier	1784	1
<i>duc</i> de Tallard	1756	9
van Loo	1772	2
Vanolles	vor 1729/42	2
<i>comte</i> de Vateville	1756	1
<i>comte</i> de Vaudreuil	1784	2
V.J.D.	1784	1
Vérani	1713	3
Verrier	1776	2
Villemot	1776	1
V.X.	1771	1
V.X.	1785	5
V.X.	1788	2
Wailley	1788	2

Tabelle 3:

Bestand an Gemälden italienischer Künstler in fünf ausgewählten Sammlungen aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (incl. Kopien und Schulwerke)¹⁵⁶⁴

Künstler	François Michel Le Tellier (1715) Anzahl der Bilder	Pierre Crozat (1740) Anzahl der Bilder	cardinal de Polignac (1741) Anzahl der Bilder	prince de Carignan (1741) Anzahl der Bilder	duc de Tallard (1756) Anzahl der Bilder
Francesco Albani	2	1	---	8	2
Amigoni	---	---	---	3	---
Michelangelo Anselmi	---	1	---	---	---
Giuseppe Cesari D'Arpino	---	5	---	---	1
Bacciccio (Giovanni Battista Gaulli)	---	---	1	---	---
Federico Barocci	---	7	1	3	2
Francesco Bassano	---	2	1	---	---
Jacopo Bassano	---	10	1	7	4
Leandro Bassano	---	---	---	---	5
Giovanni Bellini	---	3	---	---	1
Niccolo Berettoni	---	3	---	---	---
Gianlorenzo Bernini	---	---	1	---	---
Paris Bordone	---	3	---	1	---
Angelo Bronzino	1	1	---	---	---
Cagnacci (Guido Canlassi)	---	1	---	---	---
Domenico Campagnola	---	2	---	---	---
Caravaggio (Michelangelo Merisi)	---	2	1	---	---

¹⁵⁶⁴Quellen zu den einzelnen Sammlungen: Le Tellier: *“Inventaire après le décès d’Ane de Souvré, marquise de Louvois et de Courtanvaux, veuve de François-Michel Le Tellier, marquis de Louvois, ministre et secrétaire d’État et des commandements du roi [...]”*. 6.12.1715 (Paris, Archives Nationales; Minutier Central, étude CXIII, 514; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 545-551); Crozat: Stuffmann 1968; Polignac: *“Inventaire après décès du cardinal Melchior de Polignac, dressé en son hôtel, rue de Varenne, à la requête du vicomte, duc de Carignan et de l’abbé de Polignac, ses neveux”*. 4.12.1741. (Paris, Archives Nationales; Minutier Central, étude XCII, 514; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 599-608); Carignan: Auktionskatalog, Paris 1743; Tallard: Auktionskatalog, Paris 1756.

Carracci (Annibale und Ludovico)	6	17	6	9	10
Rosalba Carriera	---	5	2	---	2
Valerio Castello	---	3	---	---	---
Giovanni Benedetto Castiglione	---	2	---	---	---
Giacomo Cavedone	---	4	---	---	---
Giovanni Benedetto Castiglione	---	---	---	1	---
Giuseppe Bartolomeo Chiari	---	---	---	---	1
Carlo Cignani	---	---	1	---	2
Francesco Civalli	---	---	5	---	---
Viviano Codazzi	---	---	3	---	---
Sebastiano Conca	---	---	2	---	---
Ciovanni Contarini	---	1	1	---	---
Correggio (Antonio Allegri)	2	5	1	1	2
Pietro da Cortona	---	3	---	2	3
Giuseppe Maria Crespi	---	---	---	---	1
Donato Creti	---	---	---	---	2
Carlo Dolci	---	---	---	2	---
Domenichino (Domenico Zampieri)	4	2	2	1	3
Domenico Fetti	---	7	---	5	5
Marco Antonio Franceschini	---	---	1	---	---
Garofalo (Benvenuto Tisi)	---	1	1	---	1
Luca Giordano	---	8	---	---	1
Girolamo Genga	---	1	---	---	1
Giorgione	2	15	---	---	---
Francesco Grimaldi	1	1	---	---	1
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri)	---	8	6	3	3
Giovanni Lanfranco	---	5	---	---	1
Filipo Lauri	---	1	---	---	---
Leonardo da Vinci	---	1	1	2	2
Pietro Liberi	---	2	---	---	---
Locatelli	---	---	6	---	---

Cosimo Lotti	---	4	---	2	---
Benedetto Luti (?)	---	1	---	---	---
Bartolomeo Manfredi	---	1	---	---	---
Carlo Maratti	---	2	6	3	1
Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci)	---	2	---	---	---
Paolo de Matteis	---	---	5	---	---
Michelangelo	1	---	1	1	1
Giovanni Battista Mola	1	2	---	---	1
Pier Francesco Mola	---	5	1	---	---
Girolamo Muziano	---	1	---	---	1
Filippo Napolitano	---	2	---	---	---
Mario Nuzzi	---	---	---	---	1
Odazzi-Familie	---	---	1	---	---
Padovanino (Alessandro Varotari)	---	8	---	---	---
Palma giovane	---	---	---	---	1
Palma vecchio	---	4	1	1	---
Pannini (Francesco oder Giovanni Paolo)	---	---	4	---	---
Francesco Parmigianino	---	2	2	---	3
Perugino	---	---	---	---	1
Pesarese (Simone Cantarini)	---	1	---	---	1
Sebastiano del Piombo	1	3	---	1	---
Pordenone	---	3	---	3	---
Mattia Preti	---	2	1	---	---
Francesco Primaticcio	---	1	---	---	---
Scipione Pulzone (genannt Gaetano)	---	---	1	---	---
Giulio Cesare Porcaccini	---	4	---	1	1
Raffael	12	8	3	1	6
Guido Reni	2	8	8	---	6
Sebastiano Ricci	---	5	---	---	---
Francesco Romanelli	---	4	---	---	1

Giulio Romano	1	3	1	2	1
Salvator Rosa	---	2	7	1	2
Pasquale de' Rossi	---	---	1	---	---
Andrea Sacchi	---	2	1	---	1
Giovanni Battista Salvi (genannt Sassoferato)	---	---	2	---	---
Francesco Salviati	---	2	---	---	---
Giuseppe Porta Salviati	---	2	---	---	---
Andrea del Sarto	2	1	---	2	3
Scarsellino (Ippolito Scarsella)	---	2	---	---	---
Schiavone (Andrea Medolla)	---	7	---	---	1
Bartolomeo Schidone	---	8	---	6	2
Schiavone	---	---	---	3	---
Girolamo Sicciolante (genannt Il Sermoneta)	---	1	---	---	---
Elisabetto Sirani	---	2	---	---	---
Andrea Solario	---	2	---	---	---
Francesco Solimena	---	4	---	---	1
Tintoretto	---	9	2	4	5
Tizian	4	11	3	10	5
Angelo Trevisani (oder Francesco Trevisani)	---	1	6	---	3
Francesco Vanni	---	1	---	---	2
Valentin de Boullogne	---	---	1	1	---
Alessandro Veronese	---	---	---	---	2
Paolo Veronese (und Werkstatt)	2	22	4	6	9
Giovanni Battista Viola	---	1	---	---	---
Timoteo Viti	---	---	---	---	1
Daniele da Volterra	---	1	---	1	1
Federico Zuccaro	---	1	---	---	1
Taddeo Zuccaro	---	1	---	---	---

Tabelle 4:

Genannte Künstler in den französischen Nachlaßinventaren des 18. Jahrhunderts - exemplarische Beispiele der wichtigsten Künstler¹⁵⁶⁵

Malschule	Künstler	Anzahl erwähnter Bilder nach Rambaud, t. 1 (1964) 1700-1750	Anzahl erwähnter Bilder nach Rambaud, t. 2 (1971) 1700-1750	Anzahl erwähnter Bilder nach Wildenstein (1967) 1700-1798	Summe
Italien	Albani	35	30	21	86
	Bassano-Werkstatt	40	26	7	73
	Carracci-Werkstatt	40	12	8	60
	Correggio	11	11	2	24
	Domenichino	15	7	2	24
	Feti	11	1	---	12
	Giorgione	6	5	1	12
	Guercino	15	7	1	23
	Leonardo	5	2	1	8
	Maratti	9	9	2	20
	Raffael	48	24	23	95
	Reni	31	29	12	72
	Tintoretto	6	7	6	19
	Tizian	25	22	5	52
	Veronese	23	18	19	60
Flandern und Holland	van Dyck	30	32	4	66
	van der Meulen	35	9	10	54
	Jan Miel	18	14	4	36

¹⁵⁶⁵Es wurden gleichermaßen Bilder, die im 18. Jahrhundert als eigenhändig galten, berücksichtigt wie auch ausgewiesene Kopien und Bilder "in der Art" eines Meisters. (Vgl. Rambaud 1964-1971, t.1, S. 623-693; t. 2, S. 771-948; Wildenstein 1967, S. 203-213).

	Rembrandt	19	38	9	66
	Rubens	31	26	16	73
	Teniers	122	89	34	245
	Wouwerman	32	19	9	60
Frankreich	La Fosse	11	12	6	29
	Lebrun	21	41	17	79
	Lorrain	18	16	18	52
	Mignard	22	4	7	33
	Poussin	63	39	17	116
Gesamt- menge der Inventare		129	162	694	985

Tabelle 5:**Verkaufszahlen der Arbeiten Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts¹⁵⁶⁶**

Jahr	Anzahl angebotener Bilder nach Mireur	Anzahl angebotener Bilder nach Wildenstein
1731	1	---
1732	---	5
1741	1	4
1742	1	1
1743	4	---
1745	1	2
1747	1	1
1748	---	1
1751 (Versteigerung der Sammlungen Crozat und Araignon)	3	14
1752	---	2
1755 (Versteigerung der Sammlungen Crozat und Pasquier)	1	12
1756 (Versteigerung der Sammlung Tallard)	10	7
1761	---	3
1762	---	2
1762	---	1
1766	---	2

¹⁵⁶⁶Die Tabelle wurde auf der Grundlage der Veröffentlichungen von Mireur (1901-1912, t. 2, S. 13-18) und Wildenstein (1982, S. 54-56) erstellt. Die Publikation von Graves (1918-1921, t. 3, S. 301-303) wurde bewußt nicht herangezogen, da sie vorwiegend Auktionen in Großbritannien berücksichtigt und dadurch das Bild in bezug auf die Situation Frankreich verzerren würde.

1767	2	5
1768	1	---
1770	---	3
1771	2	3
1772	1	4
1773	---	1
1774	---	1
1775	---	2
1776	---	4
1777 (Versteigerung der Sammlung Conti)	7	10
1778	1	4
1779	---	4
1780	1	3
1782	3	3
1783	1	1
1784	2	4
1785	---	10
1786	---	5
1787	2	4
1788	2	11
1789	---	3
1790	---	3
1791	---	2
1793	---	2
1798	1	---

Tabelle 6:

Verkaufszahlen der Arbeiten Veroneses im Vergleich mit denjenigen anderer italienischer Meister in französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts¹⁵⁶⁷

Jahr	Anzahl der erwähnten Gemälde Veroneses	Anzahl der erwähnten Gemälde Tizians	Anzahl der erwähnten Gemälde Francesco Albanis	Anzahl der erwähnten Gemälde Annibale Carraccis	Anzahl der erwähnten Gemälde Ludovico Carraccis	Anzahl der erwähnten Gemälde Raffaels
1732	5	9	3	4	---	---
1737	---	---	1	---	---	---
1741	4	7	---	5	---	---
1742	1	5	7	2	1	
1743	---	---	---	---	---	---
1745	2	---	---	---	---	---
1747	1	3	1	---	---	4
1748	1	1	---	1	---	---
1749	---	---	---	2	---	---
1751	14	13	3	2	2	6
1752	2	---	---	---	---	---
1753	---	3	---	---	---	---
1755	12	10	2	9	2	5
1756	7	4	2	9	1	6
1757	---	---	1	2	---	---
1760	---	1	---	---	---	---
1761	3	---	---	---	---	---
1762	2	---	---	1	---	4
1763	---	---	---	---	---	1
1764	---	3	1	---	---	---
1765	---	---	1	---	---	---
1766	2	---	1	---	---	---
1767	5	3	2	6	3	2

¹⁵⁶⁷Die Grundlage für die Tabelle bildet die Untersuchung von Wildenstein 1982. Berücksichtigt wurden sowohl als Originale angesehene Arbeiten, als auch zugeschriebene Bilder, Werkstatt- oder Schularbeiten, Kopien sowie Gemälde mit der Bezeichnung "*dans la manière*", "*dans le goût*" und "*dans les style*" der verschiedenen Meister.

1768	---	2	5	---	---	1
1769	---	1	---	---	---	---
1770	3	---	2	---	1	6
1771	3	---	2	1	---	1
1772	4	3	2	1	---	2
1773	1	2	3	2	---	4
1774	1	6	3	2	---	4
1775	2	---	5	2	---	3
1776	4	3	3	2	---	6
1777	10	12	7	6	1	2
1778	4	6	3	3	---	7
1779	4	5	3	5	3	4
1780	3	5	3	4	3	2
1781	---	---	---	2	1	5
1782	3	---	---	---	---	---
1783	1	---	1	1	---	---
1784	4	4	2	1	3	1
1785	10	3	9	3	2	2
1786	5	6	5	1	1	5
1787	4	11	---	1	2	6
1788	11	6	3	4	4	3
1789	3	3	---	---	---	---
1790	3	2	4		3	9
1791	2	2	1	1	2	4
1792	---	---	1	1	---	---
1793	2	---	---	1	---	---
1798	---	1	1	1	---	---
1799	---	---	---	1	1	1

Tabelle 7:

Entwicklung der Preise für Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt bei französischen Auktionen des 18. Jahrhunderts¹⁵⁶⁸

Bild	Jahr	Preise (nach Mireur)
<i>“L’Annonciation. - L’apparition de Notre Seigneur à la Madeleine”</i>	1743	2.001 livres
	1784	2.000 livres
<i>“Vénus et l’Amour”</i>	1743	1.801 livres
	1756	1.200 livres
<i>“Présentation au temple”</i> (da ohne Maßangabe, ist die Identität für 1747 nicht absolut sicher)	1747	8.501 livres
	1755	2.761 livres
	1756	15.101 livres
<i>“Moïse sauvé des eaux”</i>	1751	400 livres
	1756	400 livres
<i>“Sainte Catherine à genoux au milieu de ses bourreaux qui tombent morts à ses pieds”</i>	1756	420 livres
	1788	975 livres
<i>“Les Amours de Vénus et d’Adonis”</i>	1777	2.401 livres
	1783	800 livres
<i>“Laban recevant les présents de Rachel”</i>	1777	1.000 livres
	1787	1.000 livres

¹⁵⁶⁸Nach Mireur 1901-1912, t. 2, S. 13-14. Die Identifikation der einzelnen Bilder erfolgte nach der Übereinstimmung der Titel und Maßangaben.

Tabelle 8:

Entwicklung der Preise für Gemälde Veroneses und seiner Werkstatt in den verschiedenen Inventaren der Sammlung Orléans aus dem 18. Jahrhunderts¹⁵⁶⁹

Bild-Titel	Werk- verzeichnis- Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
<i>“Mercurio, Erse e Aglauro”</i>	Pig./Ped. 266	18.000	18.000	15.000
<i>“Il Poeta fra il vizio e la virtù”</i>	Pig./Ped. 264	18.000	18.000	15.000
<i>“La Sagesza e la Forza”</i>	Pig./Ped. 263	18.000	18.000	15.000
<i>“Venere e Marte legati da Amore”</i>	Pig./Ped. 265	18.000	18.000	15.000
<i>“Il Disinganno”</i>	Pig./Ped. 249	8.000	8.000	6.000
<i>“L’Infedeltà”</i>	Pig./Ped. 248	8.000	8.000	6.000
<i>“Il Rispetto”</i>	Pig./Ped. 247	8.000	8.000	6.000
<i>“L’Unione felice”</i>	Pig./Ped. 250	8.000	8.000	6.000
<i>“Venere e Adone morente con amorini”</i>	Pig./Ped. 268	6.000	---	1.000
<i>“Leda e il cigno”</i>	Pig./Ped. A 1 / A 21	5.000	5.000	7.200
<i>“Lot e le figlie” / “Fuga di Sodoma”</i>	Pig. A 239	3.500	3.500	---
<i>“Ratto d'Europa”</i>	Pig. A 160	2.400	2.400	150
<i>“Giudizio di Salomone”</i>	Pig./Ped. A 14	2.000	2.000	---
<i>“Mosè salvato delle acque”</i>	Pig. A 151	2.000	6.400	4.000
<i>“Cena in Emmaus”</i>	Pig./Ped. 200	800	1.500	150
<i>“Marte e Venere con amorini e un cavallo”</i>	Pig. A 822	---	10.000	1.000
<i>“Ritratto di Giovanetta con cagnolino”</i>	Pig./Ped. A 47	---	2.400	---
<i>“Marte che spoglia Venere con amorino e cane”</i>	Pig. 254	---	1.000	1.000

¹⁵⁶⁹Nach Stryenski 1913, S. 155-157. Um eine Identifizierung der einzelnen Bilder zu ermöglichen, wurden jeweils die Katalog-Nummern aus den Werkverzeichnissen von Pignatti/Pedrocco 1995 (=Pig./Ped.) oder Pignatti 1976 (=Pig.) angegeben.

Tabelle 9:**Entwicklung der Preise für Gemälde anderer Künstler in den verschiedenen Inventaren der Sammlung Orléans aus dem 18. Jahrhundert¹⁵⁷⁰****Veronese**

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Merkur, Herse und Aglauros	86	18.000	18.000	15.000
Der Dichter zwischen Tugend und Laster	93	18.000	18.000	15.000
Weisheit und Stärke	94	18.000	18.000	15.000
Venus und Mars, durch Amor miteinander verbunden	91	18.000	18.000	15.000
Die Verachtung	89	8.000	8.000	6.000
Die Treulosigkeit	90	8.000	8.000	6.000
Der Respekt	87	8.000	8.000	6.000
Die glückliche Vereinigung / Die Liebe	88	8.000	8.000	6.000
Leda	83	5.000	5.000	7.200
Der Raub der Europa	82	2.400	2.400	150
Die Auffindung des Moses-Knaben	99	2.000	6.400	4.000
Das Gastmahl in Emmaus	81	800	1.500	150

Tizian

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Karl V. zu Pferd	17	500	500	150
Diana und Aktaion	21	6.400	2.000	15.000
Diana und Callisto	22	6.400	2.000	4.000

¹⁵⁷⁰Vgl. Stryiinsky 1913, S. 148-193. Die Quellen sind dieselben wie in Tabelle 8 (Paris, Archives Nationales, Inv.-Nr. Xia 9.162, Inv. Nr. Xia 9.170 und Inv.-Nr. Xia 9.181). Berücksichtigt wurden für diesen Vergleich nur die Arbeiten der ausgewählten Meister, die in allen drei Inventaren mit einer Preisschätzung geführt werden.

Das menschliche Leben	24	8.000	8.000	6.000
Venus in der Muschel	25	2.800	2.800	6.000
Tizians Geliebte	26	1.600	4.000	36
Raub der Europa	30	4.000	6.000	1.000
Perseus und Andromeda	31	4.000	4.000	1.000
Erziehung Amors	35	800	2.400	2.400
Noli me tangere	38	8.000	2.000	3.600
Philipp II. und seine Maitresse	39	5.500	4.000	1.500
Venus und Adonis	40	5.000	5.000	6.000

Tintoretto

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Die Herzöge von Ferrara	71	4.000	4.000	1.000
Die Entstehung der Milchstraße	72	2.400	2.400	800

Annibale Carracci

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Fronleichnams-Prozession	226	1.600	1.600	100
Der Fährmann	227	2.300	4.000	300
Danaë	228	6.000	6.000	3.000
Die Jäger (Landschaft)	231	2.300	4.600	300
Selbstportrait	232	120	100	4
Martyrium des Heiligen Stephanus	234	3.000	2.800	1.800
Kreuzabnahme	236	1.000	5.000	12.000
Toilette der Venus	241	7.000	7.000	6.000
Die Samariterin	244	6.400	6.400	4.000
Kalvarienberg	246	1.400	1.400	400
Johannes d.T. in der Wüste	250	3.000	1.200	800

Raffael

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Papst Julius II.	120	1.200	1.200	24
Heilige Familie	122	6.000	6.000	10.000
Madonna	125	28.000	28.000	48.000
Pietà	130	800	800	200

Correggio

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Erziehung Amors	185	2.400	800	3.600
Zwei Kopfstudien	189, 190	2.400	2.400	1.400

Peter Paul Rubens

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Thomyris	468	19.000	19.000	24.000
12 Skizzen zur Geschichte Kaiser Konstantins	472-484	2.450	2.400	7.200

David Teniers

Bild-Titel deutsch	Stryiensi Kat.-Nr.	Preis - 1724 in livres	Preis - 1752 in livres	Preis - 1785 in livres
Die Guitarrenspielerin	512	160	400	300
Die Pfeifenraucherin	514	240	240	500
Die Spieler	515	200	500	600

Tabelle 10:

Preise einer Auswahl von Gemälden, die bei der Auktion der Sammlung Tallard (1756) erzielt wurden¹⁵⁷¹

<u>Maler</u>	<u>Los-Nr.</u>	<u>Thema / Anmerkung</u>	<u>Preis (livres)</u>
Raffael	16	Kopie	24,19
	15	Werkstatt-Arbeit	241
	12	David und Goliath	500
	14	Heilige Familie (geschätzt auf 800 l.)	500
Tizian	85	Werkstatt-Arbeit	150,2
	83	Frauenportrait	301
	84	Allegorie	660,5
	82	Portrait des Großmeisters des Malteser-Ordens	1.140
	85*	Madonna mit Kind	540
Giorgione	87	Männerportrait	164,19
	86	Anbetung der Hirten	320
Tintoretto	102	Werkstatt-Arbeit	150,19
	100	Portrait	481
	98	Anbetung der Hirten	650
	101	Das Gastmahl des hartherzigen Reichen	1.501
	99	Die Anbetung des goldenen Kalbes	1.602
Veronese	112	Werkstatt-Arbeit	48
	111	Werkstatt-Arbeit	50,1
	110	Skizze	319
	107	Skizze	400

¹⁵⁷¹Nach den handschriftlichen Eintragungen der Preise im Exemplar des Auktionskatalogs Tallard in London, National Art Library (Inv.-Nr. 5.12.44; L 545-91).

	109	Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina	400
	108	Martyrium der Heiligen Katharina	420
	105	Christus im Ölgarten	502
	106	Venus und Amor	1.200
	104	Darstellung Christi im Tempel	15.101
Annibale Carracci	60	Kopie	23,5
	57	Werkstatt-Arbeit	28
	55	Madonna	120
	53	Heiliger Hieronymus	260
	56	Heilige Familie	401
	52	Tod des Heiligen Franziscus	1.052,10
Rubens	144	Kopie	50
	142	Madonna mit Kind	272
	143	Meleager und Atalante	669
	140	Anbetung der Könige	7.500
	141	Landschaft	9.905
	139	Heilige Cäcilia	20.050
Poussin	162	Die vier Jahreszeiten	320
	161	Der Zug des Bacchus	1.200

Tabelle 11:**Preisvergleich der Zeichnungen ausgewählter Meister beim Verkauf der Sammlung
Pierre Crozats 1741¹⁵⁷²**

	<u>Veronese</u>	<u>Tizian</u>	<u>Annibale Carracci</u>	<u>Raffael</u>	<u>Tintoretto</u>	<u>Rubens</u>	<u>van Dyck</u>	<u>Poussin</u>
	17 Zeich- nungen	15 Zeich- nungen	12 Zeich- nungen	31 Zeich- nungen	8 Zeich- nungen	30 Zeich- nungen	10 Zeich- nungen	22 Zeich- nungen
unter 50 <i>livres</i>	12 = 70,5 %	13 = 86,6 %	9 = 75,0 %	10 = 32,2 %	7 = 62,5 %	16 = 53,3 %	5 = 50,0 %	21 = 95,4 %
50 - 100 <i>livres</i>	3 = 17,6 %	1 = 6,6 %	3 = 25,0 %	14 = 45,1 %	1 = 12,5 %	8 = 26,6 %	3 = 30,0 %	---
über 100 <i>livres</i>	1 = 5,8 %	1 = 6,6 %	---	7 = 22,5 %	---	6 = 20,0 %	2 = 20,0 %	1 = 4,5 %
über 200 <i>livres</i>	1 = 5,8 %	---	---	---	---	1 = 3,3 %	---	---
über 300 <i>livres</i>	---	---	---	---	---	1 = 3,3 %	---	---

¹⁵⁷²Nach den handschriftlichen Eintragungen des Auktionators im Exemplar des Auktionskataloges (Mariette 1741/1; London National Art Library, Inv.-Nr. P).

Anhang 1: Originale Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts

Werk- verzeichnis- Nr.	Titel deutsch	Titel italienisch	abweichende alte Titelform	Sujet- Gruppe	Standort	Provenienz im 17./18. Jahrhundert (mit Quellen)	Preise in livres (mit Daten)
Pig./Ped. 1	Auferweckung der Tochter des Jairus	La Figlia di Gairo	Christ guérissant la belle-mère de saint Pierre	Neues Testament	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. 23	Die Heilige Familie mit der Heiligen Katharina	Sacra Famiglia con Santa Caterina	Mariage de sainte Catherine	Madonna mit Heiligen	St. Petersburg, Ermitage	Fouquet - 17. Jh. (Recueil Crozat) / Crozat - bis 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat - 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 23) / Katharina II. - ab 1772 (Pig.)	3.000 l. (1740)
Pig./Ped. 98	Anbetung der Hirten	Adorazione dei pastori	---	Epiphanias ¹⁵⁷³	London, Privatbesitz	Mazarin - 1665 (Chantelou 1985, S. 105) / Fagon - 1. Hälfte 18. Jahrhundert (Recueil Crozat) / Haddo - ab 18. Jahrhundert. (Pig.)	---
Pig./Ped. 100	Gastmahl in Emmaus	Cena in Emmaus	---	große Gruppen- Szene	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. 122	Christus und die Witwe von Naim	Cristo e la vedova di Naim	Les enfants de Zebédée	Neues Testament	Grenoble, Musée des Beaux-Arts	Lefèbvre - 1665 (Chantelou 1985, S. 107) / königliche Sammlungen - ab 1684 (Bailly)	---
Pig./Ped. 136	Venus und Adonis	Venere e Adone	---	Venus, Amor, Liebe	Augsburg, Städtische Kunst- sammlungen	Lefebvre - 1665 (Chantelou 1985, S. 10 und S. 107, Anm. 40) / Lebrun - 1777 (Pig.) / Praslin - 1793 (Pig./Ped.)	---

¹⁵⁷³Unter dem Oberbegriff "Epiphanias" wurden neben Szenen, die die Anbetung der Könige zeigen, auch Darstellungen berücksichtigt, die die Verehrung Christi durch die Hirten wiedergeben, da Veronese die beiden Sujets in Auffassung und Komposition oft sehr ähnlich gestaltete.

Pig./Ped. 150	Die Jungfrau Maria mit den Heiligen Georg, Justina und einem Stifter	Madonna con il bambino, san Giorgio, Santa Giustina e un devoto	Vierge et son enfant avec de saint George, sainte Catherine et d'un religieux de saint Benoist	Madonna mit Heiligen	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. 154	Die Heilige Familie mit der Heiligen Barbara und dem Johannes - Knaben	Sacra Famiglia con Santa Barbara e San Giovannino	Vierge et son enfant avec saint Joseph, une sainte et saint Jean	Madonna mit Heiligen	Baltimore, Museum of Fine Arts	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat - 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 67) / Duke of Rutland (Pig.)	300 l. (1740)
Pig./Ped. 163	Diana als Jägerin	Diana cacciatrice	Diane avec un chien	Einzelfiguren, Frauen	St. Petersburg, Eremitage	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat de Thiers - 1755 (Stuffmann 1968) / Crozat - bis 1772 (Inventar Tronchin; Stuffmann 1968)	100 l. (1740)
Pig./Ped. 164	Minerva	Minerva	Pallas	Einzelfiguren, Frauen	Moskau, Puschkin-Museum	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat de Thiers - 1755 (Stuffmann 1968) / Crozat - bis 1772 (Inventar Tronchin; Stuffmann 1968)	100 l. (1740)
zu Pig./Ped. 187	Die Familie des Darius vor Alexander dem Großen	La famiglia di Dario davanti ad Alessandro	Famille de Darius	große Gruppen-Szene	?	Charles de Brosses - 1739/40 (Brosses 1858, t. 1, S. 211)	---
Pig./Ped. 192	Gastmahl im Haus des Simon	Cena in casa di Simone	---	große Gruppen-Szene	Versailles, Musée National du Château	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---

Pig./Ped. 200	Gastmahl in Emmaus	Cena in Emmaus	Les disciples à Emmaus	Neues Testament	Rotterdam, Museum Boymans	Alvarés - im 17. Jh. (Recueil Crozat) / duc d'Orléans - ab etwa 1716 (Stryiński 1913)	800 l. (1724) 1.500 l. (1752) 150 l. (1785)
Pig./Ped. 206	Kreuzigung	Calvario	Crucifiement de Notre Seigneur sur la montagne au milieu de deux larrons	Neues Testament	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. 208	Grablegung Christi	Seppellimento di Cristo	Jésus-Christ qu'on met au tombeau	Neues Testament	Genf, Musée d'Art	königliche Sammlungen - ab 1696 (Bailly)	---
Pig./Ped. 233 oder 352	Bekehrung der Maria Magdalena	Maddalena penitente e un angelo	Conversion de Marie	Heiligen-Viten	Ottawa, National Gallery / Madrid, Prado	Houssay - 1648 (Chantelou 1985, S. 293, Anm. 156)	8.000 l. (1740)
Pig./Ped. 247	Liebesallegorie	Il Rispetto	---	Venus, Amor, Liebe	London, National Gallery	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	8.000 l. (1724) 8.000 l. (1752) 6.000 l. (1785)

Pig./Ped. 248	Liebesallegorie	L'Infedeltà	---	Venus, Amor, Liebe	London, National Gallery	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	8.000 l. (1724) 8.000 l. (1752) 6.000 l. (1785)
Pig./Ped. 249	Liebesallegorie	Il Disinganno	---	Venus, Amor, Liebe	London, National Gallery	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	8.000 l. (1724) 8.000 l. (1752) 6.000 l. (1785)
Pig./Ped. 250	Liebesallegorie	L'Unione felice	---	Venus, Amor, Liebe	London, National Gallery	Christian von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	8.000 l. (1724) 8.000 l. (1752) 6.000 l. (1785)
Pig./Ped. 256	Perseus und Andromeda	Perseo e Andromeda	---	antike Mythologie	Rennes, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---

Pig./Ped. 263	Weisheit und Stärke	La Sagezza e la Forza	La Sagesse compagne d'Hercule	Allegorie	New York, Frick Collection	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	18.000 l. (1724) 18.000 l. (1752) 15.000 l. (1785)
Pig./Ped. 264	Der Dichter zwischen Tugend und Laster	Il Poeta fra il vizio e la virtù	Paul Veronèse entre le vice et la vertu	Allegorie	New York, Frick Collection	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	18.000 l. (1724) 18.000 l. (1752) 15.000 l. (1785)
Pig./Ped. 265	Venus, Mars und Amor	Venere e Marte legati da Amore	Mars et Venus liés par l'Amour	Venus, Amor, Liebe	New York, Metropolitan Museum of Art	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	18.000 l. (1724) 18.000 l. (1752) 15.000 l. (1785)
Pig./Ped. 266	Merkur, Herse und Aglauros	Mercurio, Erse e Aglauro	Mercure et Hersé	antike Mythologie	Cambridge, Fitzwilliam Museum	Christina von Schweden (Recueil Crozat) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	18.000 l. (1724) 18.000 l. (1752) 15.000 l. (1785)

Pig./Ped. 267	Venus und Adonis, mit Amoretten und Hunden	Venere e Adone con amorini e cani	Les Amours de Vénus et d'Adonis	Venus, Amor, Liebe	Seattle, Seattle Art Museum	Randon de Boisset - bis 1777 (Auktionskatalog, Los-Nr. 8) / Lebrun - ab 1777 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Randon de Boisset, London)	2.401 l. (1777)
Pig./Ped. 268	Venus mit dem sterbenden Adonis	Venere e Adone morente con amorini	La Mort d'Adonis	Venus, Amor, Liebe	Stockholm, Nationalmuseum	Christina von Schweden (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	6.000 l. (1724) 1.000 l. (1785)
Pig./Ped. 283	Errettung des Moses-Knaben	Mosè salvato delle acque	Moyse trouvé sur le Nil, et présente à la fille de Pharaon	Altes Testament	Washington, D.C., National Gallery	Crozat, Louis-François - bis 1751 (Auktionskatalog) / Colins - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog, London) / Katharina II. - ab etwa 1772 (?) (Pig.)	400 l. (1751)
Pig./Ped. 285	Errettung des Moses-Knaben	Mosè salvato delle acque	Moyse tiré des eaux	Altes Testament	Lyon, Musée des Beaux-Arts	Neret de la Ravoye - bis 1685 (Engerand, S. 99) / königliche Sammlungen - ab 1685 (Bailly)	---
Pig./Ped. 293	Pietà mit Maria und einem Engel	Cristo morto, la Madonna e un angelo	Descente de Croix	Neues Testament	St. Petersburg, Eremitage	Lianturette - 1674 (Pig./Ped.) / duc de Longueville (Recueil Crozat) / LeNain (Recueil Crozat) / comte d'Armagnac (Recueil Crozat) / Crozat - 1 Hälfte 18. Jh. (Recueil Crozat) / Katharina II. - ab Ende 18. Jh. (Pig.)	---
Pig./Ped. 309	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi	---	Epiphanias	St. Petersburg, Eremitage	chevalier Avice (Recueil Crozat) / Bertin (Recueil Crozat) / Vanolles - (Recueil Crozat) / Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar; Stuffmann 1968) / Katharina II. - ab 1772 (Pig.)	4.000 l. (1740)

Pig./Ped. 317	David und Bathseba	Davide e Betsabea	David et Bethsabée près d'une fontaine	Altes Testament	Lyon, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. 322	Kreuzigung	Cristo inchiodato alla croce	---	Neues Testament	St. Petersburg, Eremitage	Crozat - bis 1772 (Pig./Ped.) / Katharina II. - ab 1772 (Pig./Ped.) N.B.: nicht bei Stufmann 1968	---
Pig./Ped. 335	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	Riposo nelle fuga in Egitto	---	Neues Testament	London, Privatbesitz	de la Vrillière - 18. Jh. (Mariette; Pig./Ped.) / duc d'Orléans (?) - bis 1798 (Crombie 1982) / Earl of Suffolk - ab etwa 1798 (Crombie 1982)	---
Pig./Ped. 343	Verkündigung	Annunziazione	---	Neues Testament	Washington, D.C., National Gallery	prince de Carignan - bis 1743 (Auktionskatalog, Los-Nr. 101) / prince de Conti - bis 1777 (Caliari 1888, S. 222) / comte de Vaudreuil - 1784 (Caliari 1888, S. 222) / Welbore, Ellis, Agar - 1806 (Auktion, 3.5.1806, London, Christies) N.B.: die Beschreibung des Bildes (Fredericksen 1988, vol. 2, part 2, S. 1057, Anm. 1) sowie die Größe passen genau zu dem Bild in Washington, dessen Provenienz bis 1821 zurückverfolgt werden kann (Duke of Westminster, London)	2.000 l. (1743) 3.000 l. (1777)
Pig./Ped. 347	Himmelfahrt Mariens	Maddalena redenta / Assunta	Vierge enlevée par les anges / Vierge sur un nuage, soutenue par trois anges	Madonna	Dijon, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---

Pig./Ped. 381	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	Riposo nelle fuga in Egitto	---	Neues Testament	Moskau, Puschkin-Museum	Jullienne - bis 1767 (Auktionskatalog, Los-Nr. 52) / Boileau - ab 1767 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Jullienne 1767, London) / Remy - ab 1767 (Calliari 1888, S. 220) / Katharina II. - ab Ende 18. Jh. (Pig./Ped.)	2.305 l. (1767)
Pig./Ped. 393	Martyrium der Heiligen Katharina	Martirio di Santa Caterina	---	Heiligen-Viten	New York, Sammlung Piero Corsini	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 108) / Denis - 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard 1756, London) / Trumbull - ab 1765 ? (Buchanan 1824, Prierer 1993) / Price - vor 1824 (Buchanan 1824, Prierer 1993)	420 l. (1756) 975 l. (1788)
Pig./Ped. 402	Christus in der Glorie mit den Heiligen Petrus und Paulus	Cristo in gloria e i santi Pietro e Paolo	---	Neues Testament	Caen, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. A 1 / A 21	Leda mit dem Schwan	Leda e il cigno	---	antike Mythologie	Ajaccio, Musée Fesch ?	Bertin (Stryienski) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryienski 1913) / Lord Gower - 1800 (Stryienski 1913)	5.000 l. (1724) 5.000 l. (1752) 7.200 l. (1785)

Pig./Ped. A 5	Darstellung Christi im Tempel	Presentazione al tempio	---	große Gruppen- Szene	ehemals Berlin, Gemälde-galerie	Pontchartrain - bis 1747 (Auktionskatalog Tallard 1756, Los-Nr. 104) / Pasquier (?) - bis 1755 (Calliari 1888, S. 219) / duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 104) / Friedrich II. von Preußen - ab 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard, London)	8.500 l. (1747) 2.761 l. (1755) 15.101 l. (1756)
Pig./Ped. A 6	Die Heilige Familie mit der Heiligen Dorothea	Sacra Famiglia con Santa Dorotea	Vi erge qui tient l'enfant Jésus et saint Joseph [...]; sur le devant est une femme qui lui présente une corbeille de fleurs	Madonna mit Heiligen	Bordeaux, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1710 (Bailly)	---
Pig./Ped. A 9	Die Heilige Familie mit verschiedenen Heiligen	Sacra Famiglia e santi	Vierge et son enfant et saint Joseph dans le fond, accompagné de saint Jean, sainte Catherine et sainte Thérèse	Madonna mit Heiligen	Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. A 10	Flucht der Hebräer aus Ägypten	Fuga degli Ebrei dall'Egitto	---	Altes Testament	Caen, Musée des Beaux-Arts	duc de Liancourt (Stryienski) / duc d'Orléans - ab 1707/08 (Stryienski 1913)	---

Pig./Ped. A 11	Judith und Holofernes	Giuditta e Oloferne	Judith qui tient la tête d'Holopherne et une mauresse qui lui présente un sac pour la recevoir	Altes Testament	Caen, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. A 14	Das Urteil des Salomon	Giudizio di Salomone	---	große Gruppen- Szene	Detroit, Sammlung Freeman	Alvarés - im 17. Jh. (Recueil Crozat) / Crozat - 1.Hälfte 18. Jahrhundert (Recueil Crozat) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	2.000 l. (1724) 2.000 l. (1752)
Pig./Ped. A 18	Martyrium der Heiligen Katharina	Martirio di Santa Caterina	---	Heiligen-Viten	Dresden, Gemäldegalerie alte Meister	prince de Carignan - bis 1742 (Pig./Ped.) / de Brais und Araison - ab 1742 (Pig./Ped.)	---
Pig./Ped. A 19	Susanna und die Alten	Susanna e i vecchioni	---	Altes Testament	Dresden, Gemäldegalerie alte Meister	prince de Carignan - bis 1742 (Pig.) / König August III. von Sachsen - ab 1742 (Pig.)	---
Pig./Ped. A 23 ; A 98	Venus und Adonis, mit Amor und Hunden	Venere e Adone con cupido e cani	---	Venus, Amor, Liebe	?	Dupille - noch 1729-42 (Recueil Crozat) / königliche Sammlungen - bis 1793 (Ticozzi 1978, S. 95, Nr. 114, mit bezug auf Huber 1793)	---
Pig./Ped. A 33	Christus und der Centurio	Cristo e il centurione	Le centenier au pied de Notre Seigneur	Neues Testament	Kansas City, Museum of Fine Arts	Herzog von Mantua - bis 1711 (Eidelberg/Rowlands 1994) / in Frankreich - vor 1720 (Kopie Watteaus; Übernahme einer Figur bei Jouvenet) / Laurent Charron - bis 1752 (Nachlaß- Inventar; Wildenstein 1967, S. 171-172) / comte de Lauragais - bis 1772 (Pig.) / Donjeux - ab 1772 (Eidelberg/Rowlands 1994)	ca. 2.000 l. (1711) 6.000 l. (1752) 1.799,19 l. (1772)

Pig./Ped. A 37	Martyrium des Heiligen Georg	Martirio di San Giorgio	Martyre de saint Marc / Saint Maurice à genoux et les yeux fixés vers le ciel	Heiligen-Viten	Lille, Palais des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. A 37 - Variante (?)	Martyrium eines Heiligen (des Heiligen Georg ?)	Martirio di uno santo	Martire avec quantité de figures et une gloire au-dessus	Heiligen-Viten	?	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968)	300 l. (1740)
Pig./Ped. A 47	Portrait einer Dame mit Hündchen	Ritratto di giovanetta con cagnolino	La fille de Paul Veronese	Einzelfiguren, Frauen	Madrid, Sammlung Thyssen- Bornemisza	Hautefeuille - bis 1703 (Stryienski) / duc d'Orléans - ab 1703 (Stryienski 1913)	2.400 l. (1752)
Pig./Ped. A 57	Der Dichter zwischen Tugend und Laster	Il Poeta fra il vizio e la virtù	Paul Veronèse entre le vice et la vertu	Allegorie	New York, Sammlung Willard Golovin	in Frankreich - vor 1750 (Kopie Bouchers wohl nach dieser Variaten)	---
Pig./Ped. A 61	Susanna und die Alten	Susanna e i vecchioni	---	Altes Testament	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig./Ped. A 65	Die Jungfrau Maria mit den Heiligen Elisabeth, Johannes d.T. und Katharina	Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina	---	Madonna mit Heiligen	San Diego, Timken Art Gallery	in Frankreich - vor 1720 (Kopie Watteaus)	---
Pig./Ped.: perdute	Bildnis einer Frau, die ihr Hemd ablegt (Susanna ?)	---	Une femme qui met sa chemise	Einzelfiguren, Frauen	ehemals St. Petersburg, Eremitage (?)	Crozat - bis 1772 (Inventar Tronchin; Stuffmann 1968) / Katharina II. - ab 1774 (Stuffmann 1968)	600 l. (1740)

Pig. 254 (s. Pig./Ped. 269)	Venus und Mars	Marte che spoglia Venere con amorino e cane	Mars, Vénus et l'Amour	Venus, Amor, Liebe	Chantilly, Musée Condé	Herzog von Modena - nach 1653 (Pig.) / duc d'Orléans - ab 1720 (Stryiński 1913; Pig.)	33,5 l. (1751)
Pig. A 27	Die Heilige Familie mit dem Johannes- Knaben	Sacra Famiglia con San Giovannino	Vierge qui tient l'enfant Jésus, saint Joseph et saint Jean	Madonna mit Heiligen	Bordeaux, Musée des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig. A 37	Anbetung der Hirten	Adorazione dei pastori	Nativité de Jésus-Christ au milieu des pasteurs	Epiphanias	Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts	königliche Sammlungen - ab 1696 (Bailly)	---
Pig. A 63	Errettung des Moses-Knaben	Mosè salvato delle acque	Moyse tiré des eaux	Altes Testament	Dijon, Musée des Beaux-Arts	Mignard - 1665 (Chantelou 1985, S. 305) / duchess de Créquy - bis 1687 (Engerand, S. 100) / königliche Sammlungen - ab 1687 (Bailly)	---
Pig. A 82	Venus und Mars, mit Pferd und Amoretten	Marte e Venere con amorini e un cavallo	Mars desarmé par Venus	Venus, Amor, Liebe	?	Christina von Schweden (Stryiński) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryiński 1913)	---
Pig. A 120	Christus und Maria Magdalena	Cristo e la Maddalena	Apparition de Notre-Seigneur à la Madeleine	Neues Testament	Grenoble, Musée des Beaux-Arts	chevalier Bauyn ? - 1701 (Nachlaßinventar, Nr. 454; Wildenstein 1967, S. 9) / Carignan - bis 1743 (Auktionskatalog, Los- Nr. 101) / Poulain - 1780 (Pig.) / comte de Vaudreuil - 1784 (Caliari 1888, S. 222)	500 l. (1701) 2.000 l. (1742) 3.000 l. (1777)

Pig. A 122	Rebecca und Eleasar	Rebecca ed Eleazaro	---	Altes Testament	Habrough, Sammlung Yarborough	duc de Liancourt (Pig.) / Bibron de Cormeri (Biberon de Cormery) - 1720er Jahre (Recueil Crozat) / Aufrère (Pig.)	---
Pig. A 131	Die Jungfrau Maria heilt die Tochter des französischen Königs	Madonna risana la figlia del re di Franca	Vierge et son enfant avec une sainte martire à qui on a coupé les mains	Madonna mit Heiligen	Kassel, Staatliche Kunstsammlung en	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stufmann 1968) / Tallard - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Crozat, London; nicht im Auktionskatalog 1756)	200 l. (1740) 450/490 l. (1751)
Pig. A 138	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi	---	Epiphanias	St. Petersburg, Eremitage	Montarsis (Recueil Crozat) / Cormery - 1701 (Nachlaßinventar, Nr. 436; Wildenstein 1967, S. 9) / Biberon de Cormery - 1. Hälfte 18. Jh. (Recueil Crozat) / Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar; Stufmann 1968) / Katharina II. - ab 1772 (Pig.)	3.500 l. (1701) 5.000 l. (1740)
Pig. A 143	Die Heilige Familie mit dem Johannes-Knaben	Sacra Famiglia con San Giovannino	Vierge tenant l'enfant Jésus, saint Joseph & saint Jean avec son agneau	Madonna mit Heiligen	St. Petersburg, Eremitage	Crozat - 1751 (Auktionskatalog) / Joullain - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Crozat 1751, London) / Baudouin - bis 1770 (Duplessis 18742, Nr. 636) / Katharina II. - ab 1781 (Pig.) N.B.: zwar stimmen die in den Auktionskatalogen angegebenen Maße stimmen nicht exakt mit diesem Bild überein, die Beschreibung paßt aber genau	150 l. (1740) 50 l. (1751)
Pig. A 149	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi con tre camerlenghi	---	Epiphanias	Lyon, Musée des Beaux-Arts	marquis de Hautrive - bis 1684 (Katalog. Lyon 1995) / königliche Sammlungen - 1710 (Bailly)	---

in Fig. A 150 (?)	Errettung des Moses-Knaben	Mosè salvato delle acque	---	Altes Testament	?	Crozat - (Prieuer 1993, S. 99 Anm. 6) / Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los- Nr. 107) / comte de Vateville - ab 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard, London) / van Loo ? - 1772 (vgl. Auktionskatalog vom 14.17.12.1772, Los-Nr. 2)	400 l. (1751) 400 l. (1756)
Fig. A 151 (s. Fig./Ped. 284	Errettung des Moses-Knaben	Mosè salvato delle acque	---	Altes Testament	Liverpool, Walker Art Gallery	Hautefeuille - bis 1703 (Lefrancois 1981, S. 213, Anm. 132) / duc d'Orléans - ab 1703 (Lefrancois 1981, S. 213, Anm. 132)	2.000 l. (1724) 6.400 l. (1752) 4.000 l. (1785)
Fig. A 160 (s. Fig./Ped. 244)	Der Raub der Europa	Ratto d'Europa	---	antike Mythologie	London, National Gallery	Christina von Schweden - 1689 (Recueil Crozat) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryienski 1913) / Willet - 1798 (Fig.)	2.400 l. (1724) 2.400 l. (1752) 150 l. (1785)
Fig. A 211	Apoll und Marsyas	Apollo e Marsia	Apollon ecorchant Marsyas	antike Mythologie	Moskau, Puschkin- Museum	Montarsis (Stuffmann 1968) / Crozat - bis 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat de Thiers - bis 1755 (Auktionskatalog)	2.500 l. (1740)
Fig. A 215	Portrait einer Dame	Ritratto di dama	---	Einzelfiguren, Frauen	Nantes, Musée des Beaux-Arts	prince de Carignan ? - (vgl. Auktionskatalog, Los-Nr. 98) / Cacault - vor 1810 (Fig.)	---

Pig. A 235	Christus stürzt unter dem Kreuz	Cristo caduto sotto la croce	Jésus-Christ portant sa croix	Neues Testament	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig. A 237	Esther vor Ahasver	Ester davanti ad Assuero	---	Altes Testament	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig. A 239 (s. Pig./Ped. 365)	Lot und seine Töchter	Lot e le figlie / Fuga di Sodoma	Lembrasement de Sodôme / Loth et ses filles sortant de Sodôme	Altes Testament	Paris, Musée du Louvre	duc de Liancourt - bis 1707/08 (Stryenski) / duc d'Orléans - ab 1707/08 (Stryenski 1913)	3.500 l. (1724) 3.500 l. (1752)
Pig. A 240	Die Heilige Familie mit den Heiligen Elisabeth, Maria Magdalena und einer Benediktinerin	Sacra Famiglia con Santa Elisabetta, la Maddalena e una benedettina	Vierge tenant l'enfant Jésus et une religieuse bénédictine avec saint Joseph et deux autres figures de femmes derrieres	Madonna mit Heiligen	Paris, Musée du Louvre	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig. A 249	Martyrium der Heiligen Justina	Martirio di Santa Giustina	Une Sainte qu'on martirise à coups [sic] de poignard accompagnée de deux autres figures	Heiligen-Viten	St. Petersburg, Schloß Pavlov	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat de Thiers - 1755 (La Curne 1755, S. 39) / Crozat - bis 1772 (Inventar Tronchin; Stuffmann 1968) / Katharina II. - 1772/74 (Pig.)	2.000 l. (1740)

Pig. A 299	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi	---	Epiphanias	Schweiz, Privatbesitz.	chevalier Avice (Recueil Crozat) / Bertin (Recueil Crozat) / Vanolles - (Recueil Crozat) / Crozat - 1. Hälfte 18. Jh. (Recueil Crozat) / comte de Morville ? - bis 1732 (Nachlaß-Inventar vom, 3.3.1732; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 571) N.B.: die Angaben zur Provenienz im Recueil Crozat weichen von denjenigen Pignattis ab	2.000 l. (1732)
Pig. A 379	Rebecca am Brunnen	Rebecca al pozzo	---	Altes Testament	Versailles, Musée National du Château	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
Pig.: perdute	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi	---	Epiphanias	?	prince de Conti - bis 1777 (Caliari 1888, S. 221)	2.965 l. (1777)
Pig.: perdute	Christus und die Ehebrecherin	Cristo e l'adultera / La donna adultera	La femme adultere	Neues Testament	?	prince de Carignan - bis 1743 (Auktionskatalog, Nachträge Los-Nr. 22) / prince de Conti - bis 1777 (Caliari 1888, S. 221) / comte Merle - 1784 (Caliari 1888, S. 222)	3.700 l. (1742) 5.000 l. (1777) 2.100 l. (1784)
Pig.: perdute	Der Diener Abrahams kommt mit Geschenken	Il servo di Abramo, che arriva con dei doni	---	Altes Testament	?	prince de Conti - bis 1777 (Pig.)	2.000 l. (1777)

Pig.: perdute	Die Jungfrau Maria mit Engeln, die die Attribute ihrer Tugenden in den Händen halten	Madonna con angeli	---	Madonna	?	Crozat - 1741 (Auktionskatalog, nicht im Nachlaß-Inventar)	325 l. (1741)
---	Anbetung der Hirten	Adorazion dei pastori	---	Epiphanias	?	Laurent Charron - 1752 (Nachlaßinventar; Wildenstein 1967, S. 171-172) N.B.: vielleicht identisch mit Pig./Ped. 98	2.000 l. (1752)
---	Anbetung der Könige	Adorazione dei Magi	---	Epiphanias	?	duc d'Orléans - 1752 (Stryienski 1913) / duc d'Orléans - ab 1724 (Stryienski 1913) / Coxe - 1807 (Auktion, 23.4.1807, London, Los-Nr. 58)	320 l. (1752) 300 l. (1785)
---	Das Urteil des Paris	Giudizio di Paride	---	antike Mythologie	?	Crozat - 1740 (Nachlaß-Inventar, Stuffmann 1968) / Crozat - 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 63) / Rémy - ab 1751 (Stuffmann 1968)	150 l. (1740)
---	Die Jungfrau Maria in den Wolken, mit den Heiligen Johannes d.T. und Markus	Madonna con San Giovanni e San Marco	Sainte Vierge dans le Ciel, & au bas saint Jean-Baptiste et saint Marc à genoux	Madonna mit Heiligen	?	Crozat, Louis-Francois - bis 1751 (Auktionskatalog) N.B.: obwohl nicht als solche bezeichnet, u.U. eine Kopie nach Veronese, denn der Preis 1751 ist sehr niedrig	51 l. (1751)

---	Die Jungfrau Maria in den Wolken, mit den Heiligen Tobias, Franciscus, Paulus und einem Engel	Madonna con i santi Tobie, Francesco, Paolo e un angelo	Sainte Vierge dans le Ciel [...], et au bas du Tableau d'une côté l'Ange & le jeune Tobie, & de l'autre saint Francois de [et ?] Paul	Madonna mit Heiligen	?	Crozat, Louis-Francois - bis 1751 (Auktionskatalog)	---
---	Die Jungfrau Maria mit dem Christus-Knaben auf dem Schoß	La Vergine seduta, veduta di fronte, che tiene il bambino	---	Madonna mit Heiligen	?	Pasquier - bis 1755 (Pig.) / Friedrich II. von Preußen (Calliari 1888, S. 219)	6.600 l. (1755)
---	Die Jungrau Maria mit den Heiligen Joachim und Anna	Madonna con San Gioachino e Santa Anna	Vierge assise au milieu de saint Joachim & de sainte Anne entre les mains de laquelle elle remet l'enfant Jésus	Madonna mit Heiligen	?	Crozat, Louis-Francois - bis 1751 (Auktionskatalog) / Tallard - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Crozat, London)	51 l. (1751)
---	Gastmahl im Haus des Simon	Cena in casa di Simone	---	Neues Testament	?	Crozat - 1751 (Auktionskatalog) / Bidoit - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog, London)	11,1 l. (1751)
---	Geburt Mariens	Natività della Vergine	---	Heiligen-Viten	?	Prinz Pamphili - 1665 (Chantelou 1985, S. 252, Anm. 31)	---
---	Rinaldo und Armida	Rinaldo e Armida	Renaud couché près d'Armide	Varia - profan	?	Crozat - 1751 (Auktionskatalog)	45,5 l. (1751)

---	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, im Hintergrund die Stadt Verona	Riposo nelle fuga in Egitto	---	Neues Testament	?	La Roque - bis 1745 (Auktionskatalog, Los-Nr. 11) / Gersaint - ab 1745 (hs. Eintrag im Auktionskatalog London)	120 l. (1745)
---	Sujet unbekannt	---	---	---	?	Crozat - 1741 (Auktionskatalog)	51 l. (1741)
---	Sujet unbekannt	---	---	---	?	Crozat - 1741 (Auktionskatalog)	51 l. (1741)
---	Sujet unbekannt / Deckendekoration	---	---	---	?	Crozat - 1741 (Auktionskatalog)	62 l. (1741)
---	Venus und Adonis	Venere e Adone	---	Venus, Amor, Liebe	?	königliche Sammlungen - 1683 (LeBrun)	---
---	Venus und Amor, der weint	Venere e Amore	Venus avec son Amour / Venus accompagnée de l'Amour qui pleure	Venus, Amor, Liebe	?	prince de Carignan - bis 1743 (Auktionskatalog Los-Nr. 5) / Tallard - bis 1756 (Auktionstkatalog, Los-Nr. 106) / Dagincourt - ab 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard, London)	1.200 l. (1756)

Anhang 2: Originale Veroneses und seiner Werkstatt, deren Provenienz in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts wahrscheinlich, aber nicht bewiesen ist

Werkverzeichnis Nr.	Titel deutsch	alte abweichende Titelformulierung	Standort	Provenienz (mit Quellen)	Preis	Maße (pieds und pouces; Höhe x Breite)
Pig./Ped. 12 (?)	Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina	---	New York, Privatbesitz	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 109) ? / Debernard - 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard, Los-Nr. 109, London) / Robit ? - Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800) / Michael Bryan ? - 1801 (Auktion am 6.11. 1801, London; Los-Nr. 21; Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800) N.B.: Identität des 1801 in London verkauften Bildes mit Pig./Ped. 12 nicht beweisbar, aber möglich; ansonsten eine weitere Variante	400 l. (1756)	84 x 100x...x
nach Pig./Ped. 51 (?)	Opfer Davids (?)	Un Sacrifice	?	Paul Vérani - 1713 (Nachlaßinventar, 31.10.1713; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 539)	300 l. (1713)	---
Pig./Ped. 139 (?)	Venus und Adonis	---	?	Du Houssay 17. Jh. (Bonnaffé 1884) / Pontchartrain - bis 1747 (Pig./Ped. S. 240) N.B.: Identität des Bildes Houssay mit Pig./Ped. 139 nicht beweisbar, aber möglich; ansonsten eine weitere Variante	---	---

Pig./Ped. 173 (?)	Portrait einer Dame als Heilige Agnes	Sainte Agnès, demie- figure	Houston, Sarah Campbel l Blaffer Foun- dation	Crozat - bis 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 61) N.B.: Identifikation mit Pig./Ped. 173 nicht sicher, aber möglich, da die Proportionen passen; Provenienz des Bildes in Houston vor 1906 ungeklärt	25 l. (1751)	2 pieds x 1 pied 7 pouces (1751)
Pig./Ped. 233 (?)	Maria Magdalena	---	?	Gamarre 17. Jh. (Bonnaffé 1884, suppl.)	---	---
Pig./Ped. 291 (?)	Der Heilige Hieronymus und ein Stifter	---	London- Dulwich, Dulwich College Picture Gallery	Noel Desenfans - 1795 (Auktion vom 28.2.1795; Pig.)	---	---
Pig./Ped. 243 (?)	Raub der Europa	---	?	duc d'Aumont - 1704 (Nachlaßinventar vom 9.4.1704; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 786)	800 l. (1712)	grand tableau
Pig./Ped. 378 (?)	Jakob und Rachel am Brunnen	---	ehemals London, Privat- besitz	Marco Antonio Lumagne - um 1638 (Ticozzi 1978, S. 37) / Lumagne-Nachfahren - bis 1836 (Ticozzi 1978, S. 37)	---	---
Pig.: perdute	Christus und die Schriftgelehr- ten	Il Signore coi farisei	?	Rubempré - 1765 (Pignatti 1976, S. 240; Caliari 1888, S. 219)	700 l. / florin (1765)	54 x 73 pouces

Pig.: perdute	Venus, sich in einem Spiegel betrachtend, den Amor hält; Mars mit Lanze und Rüstung auf einer Trommel sitzend, vor ihm ein Putto mit Pfeil	Venere, Marte e amorini	?	Chistina von Schweden - 1689 (Pignatti 1976, S. 235)	---	---
Pig.: perdute	Geflügeltes Kind in der Luft (Amor)	---	?	Chistina von Schweden - 1689 (Pignatti 1976, S. 235)	---	---
---	Adam und Eva	---	?	Mallet - 1766 (Auktionskatalog, 12.5.1766, Los-Nr. 34)	---	18 pouces x 2 pieds
---	Amor und Psyche	Psyché et l'Amour	?	Edme Olivier - 1707 (Nachlaßinventar vom 3.5.1707; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 794)	---	---
---	Anbetung der Hirten	---	?	Hauterive - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---
---	Anbetung der Könige	---	?	prince de Condé - bis 1709 (Nachlaßinventar, 7.5.1709, Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 526)	250 l. (1709)	---
---	Apoll und Marsyas	Marsias écorché par Apollon	?	Crozat de Thiers - bis 1755 (La Curne 1755, S. 20)	---	---
---	Apostel-versammlung	---	?	prince de Carignan - bis 1743 (Auktionskatalog vom 18.6.1743, Los-Nr. 100)	---	---

---	Beschneidung Christi / Darstellung Christi im Tempel	Circonsicion	?	cardinal Melchior de Polignac - bis 1741 (Nachlaßinventar vom 4.12.1741; Rambaud 1964-1971, t. 1, S.602)	---	---
---	Christus am Ölberg	---	?	Tallard - bis 1756 (Remy/Glomy 1756, Los-Nr. 105) ? / Remy - ab 1756 (hs. im Auktionskatalog Tallard, London) N.B.: u.U. identisch mit Pig./Ped. 131; die Maße stimmen in etwa; das Thema ist selten bei P.V.;bisher aber nicht beweisbar	---	29 pouces x 25 pouces
---	Christus und die Samariterin	Samaritaine	?	Guillaume Debie ? - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 36; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 796) / Ehevertrag des duc de Bouillon mit Louis-Henriette-Francoise de Lorraine - 18.3.1725 (Rambaud, t. 2 1971, S. 846)	6.000 l. (1725)	---
---	Damenportrait	Buste de femme avec les deux mains	?	Lancret - 5.4.1782 (Auktionskatalog, Los-Nr. 93) N.B.: nach der Beschreibung u.U. beschnitten, dann vielleicht ein Original	---	11 pouces x 8 pouces
---	Damenportrait	La Femme de Paul Veronese	?	Gautier - bis 1739 (Auktionskatalog, Los-Nr. 49)	---	---
---	Damenportrait	Portrait d'une femme, demi-figure, ovale	?	Guillaume Debie - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 84; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 797)	---	---
---	Damenportrait	---	?	Vérani, Paul - 1713 (Nachlaßinventar, 31.10.1713; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 541)	500 l. (1713)	---
---	Abendmahl (?)	La Fraction du pain	?	Colbert - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---

---	Allegorie des Glücks	La Fortune élevant le Mérite	?	Boyer d'Aguille - bis 1709 oder 1744 (Coelemans / Boyer 1744, Stich-Nr. IX)	---	---
---	Pietà mit Engeln und Maria Magdalena	Christ mort porté par des anges en l'air, et, au bas, un portrait d'une Madeleine	?	Guillaume Debie - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 9; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 795) N.B.: nach der Beschreibung u.U. Fragment eines größeren Altarbildes	---	---
---	Pietà	Ecce homo	?	Guillaume Debie - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 17; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 795)	---	---
---	Festmahlszene	Plusieurs personnes à table, sur devant est un chien	?	comte de Sainte-Maure - bis 1764 (Auktionskatalog vom 1.4.1764, Los-Nr. 7) N.B.: u.U. Kopie, im Auktionskatalog aber als Original geführt, danach "vigoureux de couleur"	---	33 pouces x 27 pouces
---	Festmahlszene	Un Banquet	?	Jean Forest - 1712 (Nachlaßinventar vom 21.3.1712, Nr. 6; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 813)	100 l. (1712)	---
---	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	Fuite en Égypte	?	Guillaume Debie - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 43; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 796) N.B.: u.U. identisch mit Gem. O 63x...x	---	---
---	Fußwaschung Christi	Washing the feet of our Saviour	?	LeBrun - wohl bis Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800) / John Purling - 16.2.1801 (Auktion in London) / Thelluson oder Hewitt - ab 1801 (Fredericksen)	---	---
---	Gastmahl im Haus des Simon	Notre Seigneur chez les Pharisiens, aiant la Madeleine à ses pieds	?	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 110) / Nathiee [sic] - 1756 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Tallard, London)	300,19 l. (1756)	---

---	Die Heilige Familie mit dem Johannes-Knaben	Sainte Famille. La Vierge porte l'enfant Jesus assis sur son bras gauche; elle tient de sa main droite une voile dont elle semble vouloir le couvrir	?	Madame Hayes - 1766 (Auktionskatalog 18.12.1766, Los-Nr. 9)	---	---
---	Die Heilige Katharina	---	?	La Rochefoucauld, Francois - 1728 (Nachlaßinventar, 3.5.1728; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 561-563)	300 l. (1728)	---
---	Herkules mit dem Bogen	Hercule tirant de l'arc	?	Gautier - bis 1739 (Auktionskatalog, Los-Nr. 24)	---	---
---	Herkules opfert Minerva	Hercule sacrifiant à Minerve après avoir tué l'Hydre	?	Charles Le Tellier - 1702 (Nachlaßinventar von 22.12.1702; Rambaud 1964-1971, S. 504) / duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 111)	---	13 pouces 6 lignes x 17 pouces
---	Die Königin von Saba bringt König Salomon Geschenke	---	?	Alexis Delahante - Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 3/2, S. 1082) / Joseph Woodin - ab 1812 (Auktion vom 23.5.1812, London, Los-Nr. 48; Fredericksen 1988)	---	---
---	Kopf eines / einer Heiligen	Head of a Saint	?	duc d'Orléans - 1806 (Auktion vom 6.3.1806, London, Los-Nr. 66; Fredericksen vol. 2/2, S. 1057)	---	---
---	Kreuzabnahme Christi	The Descent from the Cross	?	Charles Alexandre de Calonne (1734-1802) - bis 1802 (Auktion 9.7.1803 London, Los-Nr. 51; Fredericksen 1988, vol. 1, S. 802)	---	---

---	Kreuzigung	Notre Seigneur attaché sur la crox par ses bourreaux	?	Allgemeine Versteigerung F. Basan - 14.1.1771 (Auktionskatalog, Los-Nr. 486) N.B.: u.U. Kopie oder Variante zu Pig./Ped. 306 oder Pig. A 117 (hier paßt das Format), im Auktionskatalog aber als Original geführt	---	12 pouces x 10 pouces
---	Krönung Mariens	---	?	Lesdiguières - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---
---	Madonna mit dem Heiligen Andreas	---	?	Colbert - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---
---	Madonna mit den Heiligen Johannes und Marcus	La Sainte Vierge dans la gloire: au bas se voient Saint Jean et Saint Marc à genoux	?	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 112) N.B.: u.U. Werkstattarbeit, denn der Preis ist für ein Originalwerk sehr niedrig	48 l. (1756)	15 pouces x 8 pouces
---	Martyrium der Heiligen Giustina	---	?	La Porte - 17. Jh. (Bonnaffé 1884) / duc de Liancourt - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---
---	Martyrium der Heiligen Katharina	---	?	duc de Liancourt - 17. Jh. (Bonnaffé 1884)	---	---
---	Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina	La Sainte Vierge, le Saint Enfant Jésus, saint Jean et saint Joseph, et sainte Catherine	?	Paul Vérani - 1713 (Nachlaßinventar, 31.10.1713; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 539)	750 l. (1713)	---

---	Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina	Sainte Catherine considérant l'Enfant Jesus endormie entre les bras de sa sainte Mere, demie-figure	?	Crozat - bis 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 60) / Joullain - 1751 (handschriftlicher Eintrag im Auktionskatalog Crozat, London)	120 l. (1751)	3 pieds 2 pouces x 3 pieds 8 pouces (1751)
---	Nymphe und Satyr	---	?	Robit - bis Ende 18. Jh. (Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800) / Michael Bryan - 1801 (Auktion am 6.11.1801, London; Los-Nr. 33; Fredericksen)	---	---
---	Opferszene	Une Sacrifice où il a plusieurs figures / Aaron offrant un holocauste au Seigneur en présence de tout le peuple	?	Crozat - 1740 (Nachlaßinventar vom 30.5.1740, Nr. 226; Stuffmann 1968, Nr. 170) / Crozat - 1751 (Auktionskatalog, Nr. 56) / de Calvières - ab 1751 (Stuffmann 1968, Nr. 170; Eintrag im Auktionskatalog Crozat, London)	80 l. (1740) 132 l. (1751)	7,5 pouces x 11 pouces 9 lignes (1740) 8 pouces x 12 pouces (1751)
---	Portrait einer venezianischen Dame als Artemis	---	?	cardinal Melchior de Polignac - bis 1741 (Nachlaßinventar vom 4.12.1741; Rambaud 1964-1971, t. 1, S.603)	40 l. (1741)	2 pieds 8 pouces x 1 pied 3 pouces
---	Portrait eines Herren in schwarzer Kleidung	Portrait de Paul Veronese, de sa main	?	Boyer d'Aguille - bis 1709 / 1744 (Coelemans / Boyer 1744, Stich-Nr. X) / Crozat de Thiers - bis 1755 (La Curne 1755, S. 63-64)	---	---
---	Rebecca	Rebecca qui recoit les présens du serviteur d'Abraham	?	comte de la Guiche 1771 - (Auktionskatalog, Los-Nr. 8)	---	---

---	Susanna und die Alten	---	?	duc d'Orléans - Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 2/2, S. 1058) / Lord Kinnaid - 1806 (Auktion vom 7.5.1806, London, Los-Nr. 60; Fredericksen 1988, vol. 2/2, S. 1058) / Wood - ab 1806	---	---
---	Taufe Christi	---	?	prince de Carignan - 24.12.1729 (Akten über den Verkauf von 77 Bildern aus dem Besitz des prince de Carignan; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 567)	---	---
---	Taufe Christi mit Engelskonzert in den Wolken	---	?	duc d'Orléans - Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 2/2, S. 1059) / Sir Richard Sullivan - 1808 (Auktion vom 9.4.1808, London, Los-Nr. 7; Fredericksen 1988, vol. 2/2, S. 1059)	---	---
---	Taufe Christi mit 3 Engeln, dem heiligen Geist, Cherubim-Köpfen und der Schrift "Hic est filius meus"	Notre Seigneur baptisé par S. Jean; trois anges sont prosternés, le Sint Esprit et plusieurs têtes de Chérubins dans le haut	?	Jean de Jullienne - bis 1767 (Auktionskatalog 1767; P.G. 1956, S. 64-65) / duc de Praslin - ab 1767 (Auktionskatalog; Pignatti 1976) / comte de la Guiche 1771 ? - (vgl. Auktionskatalog, Los-Nr. 7) / Robit ? - Ende 18. Jahrhundert (Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800) / Michael Bryan ? - 1801 (Auktion vom 6.11.1801, London; Los-Nr. 133; Fredericksen 1988, vol. 1, S. 800)	845 l. (1767)	---
---	Tobias und der Engel	Le jeune Tobie conduit par l'ange Raphael	?	Seigneur du Plessis (Duplessis) - 1747 (Nachlaßinventar vom 26.4.1747; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 930)	---	---
---	Venus und Adonis	---	?	prince de Condé (- 1709; Nachlaßinventar, 7.5.1709; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 527)	2.000 l. (1709)	---

---	Verkündigung (in ovalem Format)	---	?	Guillaume Debie ? - 1707 (Nachlaßinventar vom 14.9.1707, Nr. 26; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 795)	---	---
-----	---------------------------------------	-----	---	--	-----	-----

Anhang 3: Kopien nach Werken Veroneses in französischen Sammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts

Werk- verzeichnis- Nr.	Titel deutsch	Alte Titelformulierung	Standort Original	Standort Kopie	Maler / Datierung Kopie	Provenienz Kopie	Maße Kopie	Preis Kopie in livres
Pig./Ped. 100 ?	Gastmahl in Emmaus	Le Festin d'Emmaüs	Paris, Louvre	?	?	Melchior de Polignac - bis 1741 (Nachlaßinventar, 4.12.1741; Rambaud 1964-1971, t. 1, S.607)	3 pieds x 2 pieds	15 l. (1741)
Pig./Ped. 100 ?	Gastmahl in Emmaus	Les Pélerins d'Emmaus	Paris, Louvre	?	?	Ludwig XIV. - bis 1710 (Inventar Bailly/Engerand 1899, S. 619, Nr. 849)	9 pieds x 13,5 pieds	
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	?	?	Pierre Crozat - bis 1740 (Nachlaßinventar, 30.5.1740, No. 1; Stuffmann 1968, Nr. 180)	Höhe 6,5 pieds	300 l. (1740)
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	Nantes, Musée des Beaux-Arts	17. / 18. Jh.	Frankreich ? / F. Cacault - bis Ende 18. Jahrhundert (Prieuer 1992, S. 311, A 29)		
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	Nancy, Musée historique lorrain, église des Cordeliers	Claude Charles / um 1698	duc de Lorraine - um 1698 (Prieuer 1992, S. 304, A 5)		
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	Orléans, Musée des Beaux-Arts	17. / 18. Jh.	Frankreich ? / Miron de Lamotte - bis 1826 (Prieuer 1992, S. 309, A 19)		600 l. (1703)

Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	Paris, Kunsthandel (1986)	Pierre Paul Sevin / 1676	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 297; Prierer 1992, S. 308, A 16)	4 pieds x 3,11 pieds	
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 1; Wildenstein 1967, S. 15-21)		
Pig./Ped. 149	Hochzeit zu Kana - Ausschnitt	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	Aix-en-Provence, Musée Granet	Anfang 17. Jh. ?	Frankreich ? / Bourguignon de Fabregoules - 1860 (Prierer 1992, S. 310, A 22)		
Pig./Ped. 149 ?	Hochzeit zu Kana	Les Nôces de Cana	Paris, Louvre	?	?	Allgemeine Auktion Lebrun, 13.5.1765 (Los-Nr. 131)		
Pig./Ped. 153 ?	Martyrium des Heiligen Georg	Le Martyre de Saint Georges	Verona, San Giorgio in Braida	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 8; Wildenstein 1967, S. 15-21)		200 l. (1703)
Pig./Ped. 179	Gastmahl im Haus des Simon	La Madeleine, essuiant les pieds de Notre Seigneur	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	Pierre Paul Sevin / 1676	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 297)		
Pig./Ped. 179	Gastmahl im Haus des Simon	Notre Seigneur chez le Pharisien, aiant la Madeleine à ses pieds	Mailand, Pinacoteca di Brera	ehemals Mailand, Privatbesitz	Veronese-Werkstatt ? / 16. Jh.	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 110; vgl. Prierer 1993, S. 99 Anm. 6)	15 pouces x 39 pouces	319 l. (1756)
Pig./Ped. 179 ?	Gastmahl im Haus des Simon	Le Repas chez le pharisien	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	?	Caulet d'Hauteville - bis 1775 (Auktionskatalog, 28.8.1775, Los-Nr. 7)		

Pig./Ped. 192	Gastmahl im Haus des Simon	Un Repas où Notre Seigneur se trouve avec quelques-uns de ses apôtres dans un fond d'architectur avec plusieurs figures / Jésus-Christ à table chez Simon le Pharisien	Versailles, Musée National du Château	?	17. Jh.	Pierre Crozat - bis 1740 (Nachlaßinventar, 30.5.1740, Nr. 292; Stufmann 1968, Nr. 181) / Crozat - bis 1751 (Auktionskatalog, Los- Nr. 58)		
Pig./Ped. 192 ?	Gastmahl im Haus des Simon	J. C. chez le pharisien, la Madeleine à ses pieds qui répand le parfum	Versailles, Musée National du Château	?	Carletto Calari ? / 16. Jh.	Lebrun - bis 1764 (Auktionskatalog vom 19.6.1764, Los-Nr. 30) / Largillière - bis 1765 (Auktionskatalog, Los-Nr. 78) / Lebrun - 1768 (Allgemeine Auktion 1768, Los-Nr. 39)	6 pieds 4 pouces x 8 pieds 9 pouces	
Pig./Ped. 192 ?	Gastmahl im Haus des Simon	Jésus Christ chez le Pharisien	Versailles, Musée National du Château	?	17. Jh. ?	Marie Anne Rasle, femme de Jacques Le Pourtois - bis 1703 (Nachlaßinventar, 14.9.1703; Wildenstein 1967, S. 22)		120 l. (1703)
Pig./Ped. 193	Gastmahl im Haus Gregors des Großen	S. Gregoire, qui donnant à manger à douze Pèlerins reconnoît Jésus-Christ sous la forme d'un de ces Pauvres	Vicenza, Santuario di Monte Berico	?	Pierre Paul Sevin / 1676	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 297)		
Pig./Ped. 194	Gastmahl im Haus Levis	Le Festin de Notre-Seigneur chez Levi	Venedig, Accademia	?	?	d'Aubigny - bis 1732 (Nachlaßinventar, 15.5.1732; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 870)		80 l. (1732)

Pig./Ped. 194	Gastmahl im Haus Levis	Le repas de St. Mathieu fit à Jesus-Christ, dans le tems que ce St. Apôtre étoit Publicain	Venedig, Accademia	?	Pierre Paul Sevin / 1676	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog, Los-Nr. 297)		
Pig./Ped. 199 ?	Martyrium der Heiligen Giustina	Le martyre de Sainte Justine	Florenz, Uffizien	?	Sebastiano Bombelli / 2 .H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 2; Wildenstein 1967, S. 15-21)		250 l. (1703)
Pig./Ped. 248	Liebesallegorie - "Die Treulosigkeit"	L' Infidélité	London, National Gallery	Nantes, Musée des Beaux-Arts	?	Frankreich ? (Stryienski 1913, S. 155, Kat.-Nr. 90)		
Pig./Ped. 249	Liebesallegorie - "Die Enttäuschung"	Le Dégout	London, National Gallery	Nantes, Musée des Beaux-Arts	?	Frankreich ? (Stryienski 1913, S. 155, Kat.-Nr. 89)		
Pig./Ped. 263	Weisheit und Stärke	La Sagesse compagne d'Hercule	New York, Frick Collection	?	François Boucher / 1. H. 18. Jh.	duc d'Orléans - 18. Jh. (Frick-Archives) / kgl. Familie Portugal - bis Ende 19. Jh. ? (Frick Archives) / Baron Guido Thomitz - bis 1913 (Stryienski 1913)	217 cm x 165 cm	
Pig./Ped. 265	Venus, Mars und Amor	Mars et Venus liés par l'Amour	New York, Metropolitan Museum of Art	St. Petersburg, Eremitage	?	Frankreich ? (Stryienski 1913, S. 155, Kat.-Nr. 91)	231 cm x 171 cm	
Pig./Ped. 266	Merkur, Herse und Aglauros	Mercure et Hersé	Cambridge, Fitzwilliam Museum	Nantes, Musée des Beaux-Arts	?	Frankreich ? (Stryienski 1913, S. 155, Kat.-Nr. 86)		

Pig./Ped. 295	Triumph Venedigs	La Venise triomphante	Venedig, Palazzo Ducale	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 41; Wildenstein 1967, S. 15-21)		200 l. (1703)
Pig./Ped. 318	Judith und Holofernes	Judith tenant la tête d'Holophernes	Wien, Kunst- historisches Museum	?	?	Gautier - bis 1739 (Auktionskatalog, Los-Nr. 48)		
Pig./Ped. 355 ?	Christus am Ölberg	Notre Seigneur au Jardin des Olives	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	?	duc de Tallard - bis 1756 (Auktionskatalog+, Los-Nr. 105)		70 l. (1703)
Pig./Ped. 355 ?	Christus am Ölberg	Christo à l'horto	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 71; Wildenstein 1967, S. 15-21)	29 pouces x 25 pouces	502 l. (1756)
Pig./Ped. 377 ?	Abendmahl	La Cène	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	?	Le Tellier - bis 1715 (Nachlaßinventar der Witwe François-Michel Le Telliers, 6.12.1715, Nr.1341; Rambaud 1964- 1971, t. 1, S. 549)		30 l. (1715)
Pig./Ped. 377 ?	Abendmahl	La Cène	Mailand, Pinacoteca di Brera	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 67; Wildenstein 1967, S. 15-21)		250 l. (1703)
Pig./Ped. A 1 / A 21	Leda mit dem Schwan	Léda	Aiaccio, Musée Fesch ?	?	Francesco Monte- mezzano / 16. Jh.	Tournières - 1736 (Heiratsvertrag vom 30.7.1736; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 884)		

Pig./Ped. A 1 / A 21 ?	Liegende Frau / Leda ?	Femme couchée	Aiaccio, Musée Fesch ?	?	?	André Vanheck - bis 1700 (Nachlaßinventar, 23.12.1700, Nr. 92; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 777)		20 l. (1700)
Pig./Ped. A 55	Madonna mit den Heiligen Lorenzo, Agnese und Antonio	La Vierge, l'enfant Jesus, Sainte Catherine et S. Antoine	New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art	?	?	Allgemeine Auktion Remy, 17.4.1769 (Los-Nr. 52)		
Pig./Ped. A 57	Der Dichter zwischen Tugend und Laster	Paul Veronese entre le vice et la vertu	New York, Sammlung Willard Golovin	?	François Boucher / 1. H. 18. Jh.	duc d'Orléans - 18. Jh. (Frick-Archives) / kgl. Familie Portugal - bis Ende 19. Jh. ? (Frick Archives) / Baron Guido Thomitz - bis 1913 (Stryiński 1913)	217 cm x 165 cm	
Pig. A 82	Venus und Mars mit Pferd und Amoretten	Mars desarmé par Venus	zerstört	?	Werkstatt Nicolas Vleughels / 1. H. 18. Jh.	Pierre Crozat - bis 1740 (Nachlaßinventar, 30.5.1740, Nr. 454; Stuffmann 1968, Nr. 183) / Crozat - bis 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 68; Stuffmann 1968, Nr. 183)	14,5 pouces x 11,4 pouces	50 l. (1740) 33,5 l. (1751)
	Allegorische Szene	Un Sujet allégoriques avec quantité de figures	?	?	?	Pierre Crozat - bis 1740 (Nachlaßinventar, 30.5.1740, Nr. 286; Stuffmann 1968, Nr. 184)	4 pieds x 2 pieds 8 pouces	200 l. (1740)
---	Anbetung der Könige	L'Adoration des mages	?	?	?	Larent Charron - bis 1752 (Nachlaßinventar, 22.7.1752; Wildenstein 1967, S. 172)		

---	Apotheose	Apothéose	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar vom 6.6.1703, Nr. 48; Wildenstein 1967, S. 15-21)	23 pouce 6 lignes x 34 pouces 6 lignes	
---	Coriolanus	L'Histoire de Coriolan	?	?	?	Louis Dupont - bis 1722 (Nachlaßinventar seiner Witwe, 12.3.1722; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 843)		40 l. (1703)
---	Damenportrait	Ritratto di dama	?	?	?	Gautier - bis 1739 (Auktionskatalog, Los-Nr. 49)		12 l. (1722)
---	Darstellung Christi im Tempel	L'Enfant Jésus présenté au Temple	?	?	?	prince de Conti (Nachlaßinventar seiner Witwe, 29.2.1732; Rambaud t.1, S. 570)		
---	Darstellung Christi im Tempel / Beschneidung Christi	Circoncision	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 54; Wildenstein 1967, S. 15-21)		150 l. (1736)
---	Heilige Familie	Sainte-Famille	?	?	17. Jh. ?	Antoine de La Roque - bis 1745 (Auktionskatalog, Los-Nr. 21.) / Gersaint - ab 1745 (hs. Eintrag Auktionskat. 1745, London)		50 l. (1750)
---	Errettung des Moses-Knaben	Moise sorti des eaux	?	?	17. Jh. ?	Langlois, Louise (vereh. René Du Vernet) - bis 1719 (Nachlaßinventar; 28.7.1719; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 552)		50 l. (1703)

---	Errettung des Moses-Knaben	Moise sorti des eaux	?	?	17. Jh. ?	Le Tellier - bis 1715 (Nachlaßinventar der Witwe François-Michel Le Telliers, 6.12.1715, Nr.785; Rambaud 1964-1971, t. 1, S. 548)		80 l. (1732)
---	Festmahl-Szene	Cène	?	?	?	Poupardin de Fremecourt - bis 1750 (Nachlaßinventar, 29.12.1750, Nr. 94; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 948)		
---	Festmahl-Szene	Une Cesne	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar 6.6.1703, Nr. 7; Wildenstein 1967, S. 15-21)		
---	Festszene	Un Festin avec plusieurs figures dans un beau fond d'architecture	?	?	?	Pierre Crozat - bis 1740 (Nachlaßinventar, 30.5.1740, Nr. 293; Stuffmann 1968, Nr. 182)	3 pieds x 3,5 pieds	
---	Kinderbildnis	Un Enfant	?	?	?	Tournières - 1736 (Heiratsvertrag vom 30.7.1736; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 886)		100 l. (1703)
---	Kreuzabnahme / Beweinung Christi	Descente de croix	?	?	?	Jean-Baptist Michel Bertin - bis 1712 (Nachlaßinventar 17.11.1712; Rambaud 1964-1971, t. 1, S.537)	3 pieds 7,5 pouces x 2 pieds 10 pouces	120 l. (1740)
---	Madonna mit den Heiligen Elisabeth und Katharina	The Virgin with the Infant, Elizabeth and St. Catherine	?	?	David Teniers / 17. Jh.	duc de la Valiere - Ende 18. Jh. (Fredericksen 1988, vol. 1, S. 804) / Robert Udny - 1804 (Auktion 18.5.1804, London, Los-Nr. 60; Fredericksen 1988)		

---	Martyrium eines Heiligen	Un Martire	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 43; Wildenstein 1967, S. 15-21)		10 l. (1703)
---	Mystische Hochzeit der Heiligen Katharina	La Vierge, l'enfant Jesus, Sainte Catherine et S. Antoine	?	?	?	Bailly - bis 1769 (Auktionskatalog, Los-Nr. 52) N.B.: u.U. identisch mit dem Bild des duc de Tallard	27 pouces x 22 pouces	
---	Portrait	Un portrait d'après Paul Véronèse	?	?	?	Tournières - 1736 (Heiratsvertrag vom 30.7.1736; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 885)		100 l. (1736)
---	Portrait zweier Damen	Deux femmes	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 53; Wildenstein 1967, S. 15-21)		20 l. (1703)
---	Prozession	Une Procession	?	?	?	Jean Guitton - bis 1724 (Nachlaßinventar seiner Witwe, 22.3.1724, Nr. 10; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 844)		
---	Raub der Europa	L' Enlèvement d'Europa	?	?	?	Allgemeine Auktion Remy, 17.4.1769 (Los-Nr. 6)		
---	Raub der Europa	L' Enlèvement d'Europa	?	?	?	Bailly - bis 1769 (Auktionskatalog, Los-Nr. 6) N.B.: u.U. identisch mit der bei Remy angebotenen Kopie		40 l. (1703)

---	Raub der Europa	L' Enlèvement d'Europa	?	?	?	Tournières - 1736 (Heiratsvertrag vom 30.7.1736; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 885)		250 l. (1736)
---	Rebecca	L'Histoire de Rébecca	?	?	?	Jean Forest - bis 1712 (Nachlaßinventar, 21.3.1712, Nr. 1; Rambaud 1964-1971, t. 2, S. 813)		80 l. (1712)
---	Venus mit Amoretten	Vénus enlacée par les Amours	?	?	Sebastiano Bombelli / 2. H. 17. Jh.	Jean und Ester Libourel - bis 1703 (Nachlaßinventar, 6.6.1703, Nr. 52; Wildenstein 1967, S. 15-21)	1 pied 1 pouce x 10 pouces	53 l. (1703)
---	Venus und Adonis	Adonis se séparant de Vénus	?	?	Carletto Caliori ?/ 16. Jh.	Crozat - bis 1751 (Auktionskatalog, Los-Nr. 64) / Remy - ab 1751 (hs. Eintrag im Auktionskatalog Crozat, London)		25 l. (1724)

Anhang 4: Stichprobe zum Bestand an Gemälden in französischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts

Sammlung (Datum des Katalogs)	Gesamt- anzahl der Gemälde	davon italienisch	davon holländisc h und flämisch	davon französisch	davon Gemälde Veroneses	davon Gemälde Raffaels	davon Gemälde Tizians	davon Gemäld e Rubens'	davon Gemäld e Poussins	Stiche nach Veronese vorhande n
Königliche Sammlungen 1683	483	279	99	70	22	13	22	6	31	ja
Königliche Sammlungen 1710	1478	369	179	930	28	18	21	30	34	ja
Vérani, Paul 1713	80	34	12	23	3	3	4	0	6	?
Le Tellier, Francois-Michel 1715	448	46	9	61	2	12	4	1	13	nein
Langlois, Louise 1719	36	4	1	26	1	2	0	0	0	nein
Orléans 1724 (rekonstruiert)	537	330	153	42	19	16	31	21	12	ja
Rochefoucauld, Francois duc de 1728	62	19	13	6	1	1	3	0	1	?
Gautier 1739	187	36	48	56	4	1	3	4	11	nein
Crozat, Pierre 1740 (rekonstruiert)	463	294	119	27	22	8	11	18	4	ja
Polignac, Melchior de (Rambaud 1964- 1971, t. 1, S. 599-609) 1741	194	104	8	36	4	3	3	3	2	nein

Sammlung (Datum des Katalogs)	Gesamt- anzahl der Gemälde	davon italienisch	davon holländisc h und flämisch	davon französisch	davon Gemälde Veroneses	davon Gemälde Raphaels	davon Gemälde Tizians	davon Gemäld e Rubens'	davon Gemäld e Poussins	Stiche nach Veronese vorhande n
Carignan 1743	296	116	109	18	6	1	10	6	3	nein
Boyer d'Aguilles 1744	125	38	17	70	2	1	1	3	3	ja
Quentin de Lorangere 1744	94	2	49	22	0	0	0	1	0	ja
La Roque 1745	270	30	150	54	2	0	0	18	1	nein
Anonym (Verkauf Gersaint) 26.3.1749	127	13	73	22	0	0	0	1	0	nein
Gersaint 1750	8	0	8	0	0	0	0	6	0	nein
Tugny 1751	46	3	31	12	0	0	0	0	2	nein
Cottin 1752	159	24	32	38	0	0	0	0	0	nein
Tallard 1756	292	141	31	71	9	6	5	11	2	ja
Potier 1757	60	2	34	24	0	0	0	5	0	ja
Bouchardon 1762	34	6	2	7	0	1	0	0	0	ja

Sammlung (Datum des Katalogs)	Gesamt- anzahl der Gemälde	davon italienisch	davon holländisc h und flämisch	davon französisch	davon Gemälde Veroneses	davon Gemälde Raphaels	davon Gemälde Tizians	davon Gemäld e Rubens'	davon Gemäld e Poussins	Stiche nach Veronese vorhande n
Nattier [nicht der Maler Nattier, der erst 1766 starb] 1763	110	2	4	53	0	0	0	0	0	ja
comte de Sainte-Maure 1764	148	26	78	40	1	1	0	0	0	?
Lebrun 1764	158	18	51	40	1	0	0	12	2	?
Largillière 1765	236	29	54	87	1	0	0	0	2	?
Hayes 1766	75	35	19	20	3	4	1	3	0	nein
M. D*. 1766	125	42	20	53	1	0	1	1	0	?
Mallet 1766	110	32	34	28	1	1	0	0	0	nein
Jullienne 1767	406	99	150	135	2	3	3	14	5	ja
Chiquet de Champ-Renard 1768	162	28	74	57	0	2	2	1	0	nein
Baudouin 1770	71	0	2	45	0	0	0	1	0	ja
Verne 1770	63	8	13	16	0	0	1	0	0	nein

Sammlung (Datum des Katalogs)	Gesamt- anzahl der Gemälde	davon italienisch	davon holländisc h und flämisch	davon französisch	davon Gemälde Veroneses	davon Gemälde Raphaels	davon Gemälde Tizians	davon Gemäld e Rubens'	davon Gemäld e Poussins	Stiche nach Veronese vorhande n
Boucher 1771	200	13	75	80	0	1	0	3	0	ja
de La Guiche 1771	46	18	22	2	2	1	0	2	0	nein
Mercier 1771	73	7	32	30	0	0	0	1	0	?
Baillon 1772	47	5	25	8	0	0	0	0	0	nein
Davoust 1772	8	1	2	4	0	0	0	0	0	nein
M*** 1772	15	1	9	4	0	0	0	0	0	ja
Surugue 1772	5	0	3	2	0	0	0	0	0	ja
van Loo 1772	92	13	27	47	1	0	1	1	0	nein
duc de Caylus 1773	69	1	27	35	0	0	0	1	0	nein
Jacqmin 1773	59	2	13	40	0	0	1	0	0	nein
Maupetit 1774	113	2	6	100	0	1	0	2	0	ja
Caffieri 1775	21	1	2	14	0	0	0	0	0	ja

Sammlung (Datum des Katalogs)	Gesamt- anzahl der Gemälde	davon italienisch	davon holländisc h und flämisch	davon französisch	davon Gemälde Veroneses	davon Gemälde Raphaels	davon Gemälde Tizians	davon Gemäld e Rubens'	davon Gemäld e Poussins	Stiche nach Veronese vorhande n
Caulet d'Hauteville 1775	80	20	41	11	1	1	0	3	0	ja
M*** 1775	16	1	4	9	0	0	0	0	0	?
M*** 1775	29	0	14	11	0	0	0	1	0	nein
Mariette 1775	38	10	16	12	0	0	0	1	1	ja
Blondel de Gagny 1776	421	64	244	143	1	0	1	0	1	ja
Randon de Boisset 1777	293	27	162	104	1	0	0	4	2	ja
Chardin 1780	39	1	2	16	0	0	0	0	0	nein
Lancret, Witwe des Malers Nicolas Lancret 1782	135	17	70	18 (+ 24 von Lancret)	1	3	2	8	0	ja
Saint-Aubin 1808	13	1	0	5	0	0	0	0	0	ja

Anhang 5: Stiche des 17. / 18. Jahrhunderts nach Gemälden Veroneses und seiner Werkstatt in französischen Sammlungen

Werk- verzeichnis- Nr.	Titel italienisch	Stecher	Publikation
Pig./Ped. 23	Sacra Famiglia con Santa Catarina	Horthemels, Frédéric	Recueil Crozat
Pig./Ped. 98	Adorazione dei pastori	Jacob, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 100	Cena in Emmaus	Dupont	---
Pig./Ped. 100	Cena in Emmaus	Normand, Charles Pierre Joseph	---
Pig./Ped. 100	Cena in Emmaus	Thomassin, Simon oder Simon Henri	Recueil Crozat
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Vanni, Giovanni Battista	---
Pig./Ped. 150	Madonna con il bambino, san Giorgio, Sta. Giustian e un devoto	Brebiotte, Pierre	---
Pig./Ped. 192	Cena in casa di Simone	Cochin, Noël Robert	Patina, Carola Caterina: Tabella selectae ac explicatae. (1691)
Pig./Ped. 192	Cena in casa di Simone	Lefèvre, Valentin	---
Pig./Ped. 192	Cena in casa di Simone	Prévost, Benoît Louis	---
Pig./Ped. 200	Cena in Emmaus	Duflos, Claude Augustin	Recueil Crozat
Pig./Ped. 200	Cena in Emmaus	de Launay, Robert d.J.	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 247	Il Rispetto	Cathelin, Jacques Louis / Couché, Francois-Louis	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 247	Il Rispetto	Desplaces, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 248	L'Infedeltà	La Vallée, Simon de	Recueil Crozat
Pig./Ped. 248	L'Infedeltà	Pierron, Jean Antoine	Galerie du Palais Royal

Pig./Ped. 249	Il Disinganno	Audran, Benoît	Recueil Crozat
Pig./Ped. 249	Il Disinganno	Couché, Jacques	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 250	L'Unione felice	Beljambe, Pierre-Guillaume-Alexandre / Cathelin, Louis-Jacques	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 250	L'Unione felice	Desplaces, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 256	Perseo e Andromeda	Jacob, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 256	Perseo e Andromeda	Normand, Charles Pierre Joseph	---
Pig./Ped. 263	La Sagesza e la Forza	Couché, Jacques	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 263	La Sagesza e la Forza	Desplaces, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 264	Il Poeta fra il vizio e la virtù	Borel, Antoine Borel / de Launay, Robert d.J.	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 264	Il Poeta fra il vizio e la virtù	Desplaces, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. 265	Venere e Marte legati da Amore	Aubert, Michel	Recueil Crozat
Pig./Ped. 265	Venere e Marte legati da Amore	Couché, Jacques	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 266	Mercurio, Erse e Aglauro	Joullain, Francois	Recueil Crozat
Pig./Ped. 266	Mercurio, Erse e Aglauro	Moitté, Alexandre oder Jean Guillaume	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 268	Venere e Adone morente con amorini	Borel, J. / Patas, Charles Emmanuel	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. in 269	Marte che spoglia Venere con amorino e cane	Henriquez, Benoît Louis / Cathelin, Louis-Jacques	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. 293	Cristo morto, la Madonna e un angelo	Carracci, Agostino	---
Pig./Ped. 293	Cristo morto, la Madonna e un angelo	Duchange, Gaspard	Recueil Crozat

Pig./Ped. 293	Cristo morto, la Madonna e un angelo	Sadeler, A.	---
Pig./Ped. 293	Cristo morto, la Madonna e un angelo	Sanders, John	---
Pig./Ped. 309	Adorazione dei Magi	Dupuis, Nicolas Gabriel	Recueil Crozat
Pig./Ped. 335	Riposo nelle fuga in Egitto	Brebiette, Pierre	---
Pig./Ped. 378	Giacobbe e Rachele al pozzo	Mellan, Claude	---
Pig./Ped. 402	Cristo in gloria e i santi Pietro e Paolo	Lasne, Michel	---
Pig./Ped. A 1 / A 21	Leda e il cigno	Saint Aubin, Augustin de / Romanet, M.	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. A 10	Fuga degli Ebrei dall'Egitto	Couché, Francois-Louis / Michel, D.	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. A 10	Fuga degli Ebrei dall'Egitto	Jacob, Louis	Recueil Crozat
Pig./Ped. A 10	Fuga degli Ebrei dall'Egitto	Lasne, Michel	---
Pig./Ped. A 14	Giudizio di Salomone	Bord / Croutelle, Louis	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. A 23 / A 98	Venere e Adone con cupido e cani	Ravenet, Simon Francois	Recueil Crozat
Pig./Ped. A 47	Ritratto di Giovanetta con cagnolino	Romanet, Augustin	Galerie du Palais Royal
Pig./Ped. A 65	Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina	Barri, Giacomo	---
Pig./Ped. A 65	Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina	Courtois, Guillaume	---
Pig./Ped. A 65	Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina	Vendramini, Giovanni	---
Pignatti A 63	Mosè salvato delle acque	Jeaurat, Edme	Recueil Crozat

Pignatti A 63	Mosè salvato delle acque	Terwesten, Augustin	---
Pignatti A 82	Marte e Venere con amorini e un cavallo	Aubert, Michel	Recueil Crozat
Pignatti A 82	Marte e Venere con amorini e un cavallo	Macret, Jean César	Galerie du Palais Royal
Pignatti A 122	Rebecca ed Eleazaro	Jacob, Louis	Recueil Crozat
Pignatti A 138	Adorazione dei Magi	Horthemels, Frédéric	Recueil Crozat
Pignatti A 138	Adorazione dei Magi	Lebas, Jacques Philippe	---
Pignatti A 151	Mosè salvato delle acque	Borel, Antoine / Delignon, Jean- Louis	Galerie du Palais Royal
Pignatti A 151	Mosè salvato delle acque	Briebette, Pierre	---
Pignatti A 160	Ratto d'Europa	de Launay, Robert d.J.	Galerie du Palais Royal
Pignatti A 160	Ratto d'Europa	Desplaces, Louis	---
Pignatti A 160	Ratto d'Europa	Franell, H.	---
Pignatti A 160	Ratto d'Europa	Jeaurat, Edme	---
Pignatti A 160	Ratto d'Europa	Lefèvre, Valentin	---
Pignatti A 211	Apollo e Marsia	Joullain, Francois	Recueil Crozat
Pignatti A 237	Ester davanti ad Assuero	Normand, Charles Pierre Joseph	---
Pignatti A 239	Lot e le figlie / Fuga di Sodoma	Audran, Benoît	Recueil Crozat
Pignatti A 239	Lot e le figlie / Fuga di Sodoma	Cataignet / Villerey, Antoine Claude	---
Pignatti A 239	Lot e le figlie / Fuga di Sodoma	Couché, Jacques	Galerie du Palais Royal

Pignatti A 239	Lot e le figlie / Fuga di Sodoma	Lallemand, Jean Baptiste	---
Pignatti A 299	Adorazione dei Magi	Lebas, Jacques Philippe	Recueil Crozat
Pignatti A 379	Rebecca al pozzo	Moireau, Jean	Recueil Crozat
---	Adorazione dei Magi (Carletto Caliori)	Beljambe, Pierre- Guillaume Alexandre	Galerie du Palais Royal

Anhang 6: Stiche des 17. / 18. Jahrhunderts nach Werken Veroneses und seiner Werkstatt, die sich nicht in Frankreich befanden

Werk- verzeichnis	Titel des Gemäldes nach Pignatti/Pedrocco 1995	Aufbewahrung Original	Stecher	Datierung Stich	Aufbewahrung Stich	Ticozzi-Nr.	Quelle für Bekanntheit in Frankreich
Pig./Ped. 25	Sacra Famiglia con San Giovannino, Sant'Antonio abbate e Santa Caterina	Venedig, San Francesco della Vigna	Carracci, Agostino	um 1582	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 8	Mariette 1966
Pig./Ped. 34	Giano e Giunone	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 56	Mariette 1966
Pig./Ped. 34	Gioventù e Vecchiaia	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 57	Mariette 1966
Pig./Ped. 34	Giunone versa doni su Venezia	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 58	Mariette 1966
Pig./Ped. 34	Nettuno sul carro trainato da cavalli marini	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 60	Mariette 1966
Pig./Ped. 34	Venezia seduta sul globo	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 71	Mariette 1966
Pig./Ped. 50	Presentazione al tempio	Dresden, Gemäldegalerie	Courtois, Guillaume	Mitte 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 32	Mariette 1966
Pig./Ped. 56	Ripudio di Vasti	Venedig, San Sebastiano	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 49	Mariette 1966
Pig./Ped. 59	Adorazione dei pastori	New York, Privatbesitz	Piccioni, Matteo	1641	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 26	Mariette 1966
Pig./Ped. 67	Aritmetica e Geometria	Venedig, Libreria Vecchia di San Marco	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 51	Mariette 1966

Pig./Ped. 88	Presentazione al tempio	Venedig, San Sebastiano	Jackson, John Baptist	1. H. 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 81	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 88	Presentazione al tempio	Venedig, San Sebastiano	Villamena, Francesco	frühes 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 11	Mariette 1966
Pig./Ped. 99	Adorazione dei pastori	Venedig, SS. Giovanni e Paolo	Barri, Giacomo	1667	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 34	Mariette 1966
Pig./Ped. 99	Adorazione dei pastori	Venedig, SS. Giovanni e Paolo	Saenredam, Jan	1621	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 9	Mariette 1966
Pig./Ped. 101	Cena in casa di Simone	Turin, Galleria Sabauda	Barri, Giacomo	1667	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 22	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 101	Cena in casa di Simone	Turin, Galleria Sabauda	Mitelli, Giuseppe Maria	1660	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 45	Mariette 1966
Pig./Ped. 102	Santi Geminiano e Severo	Modena, Galleria Estense	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 79	Mariette 1966
Pig./Ped. 103	San Giovanni Battista	Modena, Galleria Estense	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 77	Mariette 1966
Pig./Ped. 104	San Menna	Modena, Galleria Estense	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 78	Mariette 1966
Pig./Ped. 142	Consacrazione di San Nicolò a vescovo di Mira	London, National Gallery	Blanchard j.	17. Jh. ?	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Cochin, Nicolas (d.J.)	Mitte 18. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 118	Mariette 1966
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Jackson, John Baptist	1740	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 79	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)

Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Mitelli, Giuseppe Maria	17. Jh.	---	---	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Scalvinoni, Giovanni Battista	2. H. 17. Jh.	---	---	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Vanni, Giovanni Battista	1637	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 22	Mariette 1966
Pig./Ped. 149	Nozze di Cana	Paris, Louvre	Viani, Mattio	17. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 75	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 152	Sacra famiglia e santi (Pala di San Zaccaria)	Venedig, Accademia	Pazzi, Pier Antonio	1. H. 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 82	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 152	Sacra famiglia e santi (Pala di San Zaccaria)	Venedig, Accademia	Wagner, Joseph	1. H. 18. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 115	Mariette 1966
Pig./Ped. 153	Martirio di San Giorgio	Verona, San Giorgio in Braida	Fontana, Giovanni Battista	1. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 17	Mariette 1966
Pig./Ped. 154	Sacra Famiglia con i Santi Barbara e Giovannino	Florenz, Uffizien	Piccino, Giacomo	1655	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 27	Mariette 1966
Pig./Ped. 157	Madonna in gloria con San Sebastiano e altri santi	Venedig, San Sebastiano	della Via, Alessandro	frühes 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 71	Mariette 1966
Pig./Ped. 168	San Gerolamo nel deserto	Murano, Santa Maria degli Angeli	Le Febre, Valentin	Ende 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 67	Mariette 1966
Pig./Ped. 170	San Barnaba guarisce gli ammalati	Verona, San Giorgio in Braida	Brebiette, Pierre	1. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 20	Mariette 1966
Pig./Ped. 171	Santi Marco e Marcelliano esortati al martirio	Venedig, San Sebastiano	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 50	Mariette 1966

Pig./Ped. 173	Martirio di San Sebastiano	Venedig, San Sebastiano	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 48	Mariette 1966
Pig./Ped. 179	Cena in casa di Simone	Mailand, Brera	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 46	Mariette 1966
Pig./Ped. 182	La famiglia Cuccina presentata alle Vergine	Dresden, Gemäldegalerie	Kilian, Philipp Andreas	1753-1757	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 184	Cristo portacroce	Dresden, Gemäldegalerie	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 47	Mariette 1966
Pig./Ped. 187	La famiglia di Dario davanti ad Alessandro	London, National Gallery	Bernard, N.	17. Jh. ?	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 187	La famiglia di Dario davanti ad Alessandro	London, National Gallery	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 15	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 194	Convito in casa di Levi	Venedig, Accademia	Saenredam, Jan	Anfang 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 10	Auktion Boucher 1771 Auktion Crozat de Thiers 1772
Pig./Ped. 194	Convito in casa di Levi	Venedig, Accademia	Temini, Giovanni	1. H. 17. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 19	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 196	Adorazione dei magi	London, National Gallery	Sacchi, Carlo	1649	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 28	Mariette 1966
Pig./Ped. 202	Martirio di Santa Giustina	Padua, Santa Giustina	Abbiati, Fortunato	1725-1729	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 115	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 202	Martirio di Santa Giustina	Padua, Santa Giustina	Carracci, Agostino	1582	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 5	Mariette 1966

Pig./Ped. 202	Martirio di Santa Giustina	Padua, Santa Giustina	Menarola, Pietro	2. H. 17. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 53	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 202	Martirio di Santa Giustina	Padua, Santa Giustina	Patina, Carla Caterina	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 73	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 203	Nozze mistiche di Santa Caterina	Venedig, Accademia	Carracci, Agostino	1582	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 6	Mariette 1966
Pig./Ped. 203	Nozze mistiche di Santa Caterina	Venedig, Accademia	Jackson, John Baptist	1. H. 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 80	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 203	Nozze mistiche di Santa Caterina	Venedig, Accademia	Nachstich nach A. Carracci	um 1700	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 107	Mariette 1966
Pig./Ped. 215	Venezia dominatrice con la Giustizia e la Pace	Venedig, Palazzo Ducale	Blanchard j.	17. Jh. ?	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 216	Fede	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 54	Mariette 1966
Pig./Ped. 217	Ricompensa	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 42	Mariette 1966
Pig./Ped. 217	Ricompensa	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 66	Mariette 1966
Pig./Ped. 218	Purezza	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 41	Mariette 1966
Pig./Ped. 218	Purezza	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 63	Mariette 1966
Pig./Ped. 219	Mansuetudine	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 38	Mariette 1966

Pig./Ped. 220	Fedeltà	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 36	Mariette 1966
Pig./Ped. 220	Fedeltà	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 55	Mariette 1966
Pig./Ped. 221	Prosperità (o Felicità pubblica)	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 40	Mariette 1966
Pig./Ped. 221	Prosperità (o Felicità pubblica)	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 62	Mariette 1966
Pig./Ped. 222	Vigilanza	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 43	Mariette 1966
Pig./Ped. 223	Industria (o Dialettica)	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 37	Mariette 1966
Pig./Ped. 224	Moderazione	Venedig, Palazzo Ducale	Barri, Giacomo	1668	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 39	Mariette 1966
Pig./Ped. 224	Moderazione	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 59	Mariette 1966
Pig./Ped. 232	Venezia in trono, con Ercole e Nettuno	Budapest, Szépművészeti Muzeum	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 80	Mariette 1966
Pig./Ped. 238	Giove incorona la Germania	ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum	Ramondon, Abraham	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 86	Mariette 1966
Pig./Ped. 239	Il Tempo (Saturno) aiuta la religione a vincere l'eresia	ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum	Ramondon, Abraham	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 89	Mariette 1966
Pig./Ped. 240	Minerva e Marte	ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum	Ramondon, Abraham	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 88	Mariette 1966

Pig./Ped. 241	Giunone e Apollo	ehemals Berlin, Kaiser Friedrich Museum	Ramondon, Abraham	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 87	Mariette 1966
Pig./Ped. 245	Ratto d'Europa	Rom, Pinacoteca Capitolina	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 64	Mariette 1966
Pig./Ped. 245	Ratto d'Europa (hochformatige Variante)	Dresden, Gemäldegalerie	Le Febre, Valentin	1682	Venedig, Museo Correr	Tic. 78 - 64	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 257	Annunciazione	Venedig, Accademia	Baratti, Antonio	1. H. 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 113	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 259	Visitazione	Birmingham, Barber Institute of Fine Arts	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 72	Mariette 1966
Pig./Ped. 272	Presentazione di Gesù al tempio	London, Sammlung Pryor	Patina, Carla Caterina	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 74	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 274	Nozze mistiche di Santa Caterina, con angeli musici	Detroit, Institute of Arts	Carracci, Agostino	1585	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 7	Mariette 1966
Pig./Ped. 281	Crocifissione	Venedig, San Sebastiano	Carracci, Agostino	2. H. 16.Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 3	Mariette 1966
Pig./Ped. 295	Trionfo di Venezia	Venedig, Palazzo Ducale	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 70	Mariette 1966
Pig./Ped. 296	Difesa di Scutari	Venedig, Palazzo Ducale	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 75	Mariette 1966
Pig./Ped. 297	Conquista di Smirne	Venedig, Palazzo Ducale	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 74	Mariette 1966
Pig./Ped. 298	San Francesco stigmatizzato	Venedig, Accademia	Zucchi, Andrea	1720	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 76	Mariette 1966

Pig./Ped. 298	San Francesco stigmatizzato	Venedig, Accademia	Zucchi, Andrea	frühes 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 60	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 300	Adorazione dei pastori	Venedig, SS. Giovanni e Paolo	Mitelli, Giuseppe Maria	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 44	Mariette 1966
Pig./Ped. 302	San Luca	Venedig, San Nicolò della Lattuga ai Frari	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 68	Mariette 1966
Pig./Ped. 303	San Matteo	Venedig, San Nicolò della Lattuga ai Frari	Le Febre, Valentin	1682	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 69	Mariette 1966
Pig./Ped. 318	Giuditta e Oloferne	Wien, Kunsthistorisches Museum	Prenner, Anton Joseph von	1728-1733	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 340	Adorazione dei pastori	Venedig, San Giuseppe di Castello	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 11	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
Pig./Ped. 353	Lucrezia	Wien, Kunsthistorisches Museum	Prenner, Anton Joseph von	1728-1733	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 363	Cristo e la samaritana	Wien, Kunsthistorisches Museum	Prenner, Anton Joseph von	1728-1733	---	---	Mariette 1966
Pig./Ped. 378	Ratto di Dejanira	Wien, Kunsthistorisches Museum	Boel, Quirinus	1660	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 30	Mariette 1966
Pig./Ped. 384	La famiglia di Adamo	Wien, Kunsthistorisches Museum	Prenner, Anton Joseph von	1728-1733	---	---	Mariette 1966
Pig. A 213	San Pietro visita Sant'Agata in carcere	Murano, San Pietro Martire	Fontana, Giovanni Battista	1569	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 1	Mariette 1966
---	Cena in casa di Simone	Verona, Municipio	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 12	? (Künstler bei Mariette erwähnt)

---	Flagellazione di Cristo	?	van Kessel, Theodor	1. H. 17. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 10	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
---	Giudizio di Paride	?	Vincent, Hubert	1691	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 81	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
---	Gli ambasciatori veneziani davanti al papa Alessandro III.	Venedig, Palazzo Ducale	Rosetti, Cav. Domenico	Ende 17. Jh. ?	---	---	Mariette 1966
---	Madonna accoglie sotto il suo manto due confratelli	---	Carracci, Agostino	1582	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 4	Mariette 1966
---	Madonna col bambino in gloria e, in basso, San Vincenzo e Santa Caterina	---	Schiaminossi, Rafaello	frühes 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 12	Mariette 1966
---	Madonna in gloria col bambino, tra due angeli musicanti; in basso i ss. Gio. Battista e Girolamo	---	Baratti, Antonio	1. H. 18. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 114	? (Künstler nicht bei Mariette erwähnt)
---	Mosè salvato dalle acque	---	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 14	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
---	Papa Alessandro III. riconosciuto per Sebastiano Ziani	Venedig, Palazzo Ducale	Rosetti, Cav. Domenico	Ende 17. Jh. ?	---	---	Mariette 1966
---	Rebecca al pozzo	---	Fontana, Giovanni Battista	2. H. 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 73	Mariette 1966
---	Ritrovamento della croce	---	Fontana, Giovanni Battista	2. H. 17. Jh.	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 30	? (Künstler bei Mariette erwähnt)

---	San Sebastiano davanti a Diocleziano	---	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 16	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
---	Seleuco e Antioco	---	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 17	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
---	Visione di San Pietro	---	Cochin, Noel Robert	1691	Venedig, Museo Correr	Tic. 75 - 18	? (Künstler bei Mariette erwähnt)
---	Visitazione	---	Matham, Jacobus	frühes 17. Jh.	Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe	Tic. 78 - 13	Mariette 1966

Literatur

Texte des 18. Jahrhunderts / Quellen

Alembert, Jean Le Rond d' [Hrsg.]: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences. 1751-1780
s. Diderot, Denis.

Alembert, Jean Le Rond d': Discours préliminaire de l' Encyclopédie. Einleitung zur Enzyklopädie von
1751. Hrsg. und eingel. von Erich Köhler. [franz./dt.]
Hamburg 1955.

Bailly, Nicolas: Inventaire des tableaux du roy, rédigé en 1709 et 1710
s. Engerand, Fernand, 1899.

Barbier, Edmond-Jean-François: Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1863) ou
journal de Barbier. T. 1-8.
Paris 1857-1866.

Bergeret de Grancourt, Pierre-Jacques-Onésyme: Voyage d'Italie, 1773-1774. Avec les dessins de
Fragonard. Introd. et notes de Jacques Wilhelm.
Paris 1948.

Boschini, Marco/Zanetti, Antonio Maria: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia
e isole circonvicine. Colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674, fino al
presente 1733. Con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori.
Venedig 1733.

Bottari, Giovanni: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi
che in dette arti fiorirono dal secolo XV. al XVII. T. 1-7.
Roma 1757 - 1773.

Bouhours, Dominique: La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. Nouv. éd.
(Toulouse) 1988.
[Reprint der Ausg. Paris 1705.]

Boyer d'Argens, Jean-Baptiste de: Reflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.
Paris 1752.

Brejon de Lavergnée, Arnauld: L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de
Louis XIV.
Paris 1987.
(= Notes et documents des musées de France. 17.)

Brice, Germain: Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable.
7. édition.
Paris 1717.

Brice, Germain: Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable.
Paris 1752.
[Reprint: Paris, Genf 1971. = Centre de Recherches d'Histoire et de Philologie de la IV^e
section de l'École Pratique des Hautes Études. Sér. 5, t. 12.]

Brosse, Charles de: Le président de Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740

par Charles de Brosses. 2.éd. [Hrsg.: R. Colomb]. T. 1.2.
Paris 1858.

M. le C. de C**: Vie des Pierre Mignard, premier peintre du roi.
in: Lépicié, Bernard: Vies des premiers peintres du Rois depuis M. Le Brun jusqu'à present.
Paris 1752. T. 1, S. 104-173.

M. le C. de C**: Vie de François le Moyne, premier peintre du roi.
in: Lépicié, Bernard: Vies des premiers peintres du Rois depuis M. Le Brun jusqu'à present.
Paris 1752. T. 2, S. 81-121.

Carriera, Rosalba: Lettere, diari, frammenti. [Hrsg.: Bernardina Sani]. T. 1.2.
Firenze 1985.
(= Accademia Toscana di Schienze e Lettere "La Combaria", Studi 71.)

Caylus, Anne Claude Philippe comte de: Estampes des desseins du roi.
o.O. und Jahr. [Paris, um 1730 ?]

Caylus, Anne Claude Philippe comte de: Vie de François Le Moyne, premier peintre du roi, par
M. le C. de C**.
in: Coppel, Charles-Antoine: Vies des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. LeBrun, jusqu'à
présent. T. 2. Paris 1752. S. 81-121.
[Reprint in: Coppel, Charles-Antoine: Œuvres. Genf 1971, S. 207-217.]

Caylus, Anne Claude Philippe comte de: Nouveaux Sujets de peinture et de sculpture.
Paris 1755.

Caylus, Anne Claude Philippe comte de: Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la peinture et
la sculpture.
Salons de 1751 et de 1753. Lettre à Lagrenée. Publ. avec une introd. et des notes
par André Fontaine.
Paris 1910.

Caylus, Anne Claude Philippe comte de: Voyage d'Italie 1714-1715. Première éd. du code autographe,
ann. et précédée d'un essai sur le comte de Caylus par Amilda-A. Pons.
Paris 1914.

Champion, Pierre: Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau.
Paris 1921.

Chantelou, Paul Fréart de: Journal du voyage du cavalier Bernin en France. Manuscript inédit publié
et annoté par Ludovic Lalanne.
in: Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., t. 29 (Paris 1884), S. 257-267 und 451-464;
Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., t. 31 (Paris 1885), S. 277-288;
Gazette des Beaux-Arts, 2. pér., t. 32 (Paris 1885), S. 173-185.

Chantelou, Paul Fréart de: Diary of the Cavaliere Bernini's visit to France. Ed. and with introd. by
Anthony Blunt, ann. by George C. Bauer.
Princeton 1985.

Chennevière, Ph. de/Montaiglon, Anatole de: Abecedario de P.J. Mariette. 1966.
- s. Mariette.

Choix de gravures à l'eau forte, d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de
Lucien Bonaparte.
London 1812.

Cochin, Charles Nicolas: Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. T. 1-3.
Paris 1758.

Coelemans, Jacques/Boyer d'Aguilles, Jean-Baptiste: Recueil d'estampes, d'après les tableaux des eintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui composoient le cabinet de M. Boyer d'Aguilles, procureur général du roi au parlement d'Aix; gravées par Jacques Coelemans, d'Anvers, par les soins et sous la direction de M. Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles, conseiller au même parlement. Avec une description de chaque tableau, et le caractere de chaque peintre.
Paris 1744.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des batiments.
1887-1903.
- s. Montaiglon, Anatole de/Guiffrey, Jules.

Couché, Jacques/Fontenai, Louis-Abel de Bonafous, abbé de: Galerie du Palais Royal, gravée d'après les tableaux des differentes écoles qui la composent: Avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau par Mr. Abbé de Fontenai. Dediée à S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans [...] par J. Couché, graveur de son Cabinet. T. 1-3.
Paris 1786-1808.

Coypel, Antoine: Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture.
Paris 1721.

Coypel, Charles-Antoine: Élégie sur la mort de Monsieur** [d.i. Antoine Coypel] par son fils.
Paris 1726.
[Reprint: Genf 1971.]

Coypel, Charles-Antoine: Dialogue sur la connoissance de la peinture, prononcé dans une conférence de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture au mois d'Août 1726.
Paris 1732.
[Reprint in: Coypel, Charles-Antoine: Œuvres. Genf 1971, S. 69-89.]

Coypel, Charles-Antoine: Vie d'Antoine Coypel, ecuyer, premier peintre du roi, & de monseigneur le duc d'Orleans, directeur de l'Académie Royale de peinture & de sculpture. Prononcée par Charles Coypel son fils [...], le 6 Mars 1745.
in: Lépicié, Bernard: Vies des premiers peintres du Rois depuis M. Le Brun jusqu'à present.
Paris 1752. T. 2, S. 1-41.

Coypel, Charles-Antoine: Vies des Premiers-Peintres du Roi, depuis M. LeBrun, jusqu'à présent. T. 1.2.
Paris 1752.
[Reprint in: Coypel, Charles-Antoine: Œuvres. Genf 1971, S. 123-224.]

Crozat, Pierre/Mariette, Pierre-Jean [Hrsg.]:
Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les differentes écoles: avec un abregé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque tableau. T. 1. 2. Paris 1729-1742.
T. 1: Contenant l'École Romaine. [Publ. par P. Crozat.] 1729.
T. 2: Contenant la suite de l'école romaine, & l'école venitienne. [Publ. par P.-J. Mariette.] 1742.
- zitiert als Recueil Crozat

Dandré-Bardon, Michel-François: Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture. T. 1-2.
Paris 1765.

[Reprint: Genf 1972.]

Description de la Peinture de la galerie de la Banque Royale, peinte par le Pellegrini.
in: Lépicié, Bernard: Vies des premiers peintres du Roi depuis M. Le Brun jusqu'à présent.
Paris 1752. T. 2, S. 122-137.

Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph: Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres. Nouv. éd
T. 1-4.
Paris 1762.

Diderot, Denis: Salons. Établi et présenté par Jean Seznec et Jean Adhémar. Vol. 1-4.
Paris 1957-1967.

Diderot, Denis: Sur l'Art et les artistes. Textes réunis et présentés par Jean Seznec.
Paris 1967.
(= Miroirs de l'art.)

Diderot, Denis: Salon de 1765. Essais sur la peinture. Éd. critique et annotée, prés. par.
Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau, Gita May.
Paris 1984.
(= Diderot: Œuvres complètes. T. 14.)

Diderot, Denis: Esthétique - théâtre.
Paris 1996.
(= Diderot: Œuvres complètes. T. 4.)

Diderot, Denis/Alembert, Jean Le Rond d' [Hrsg.]: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres. T. 1-35.
Neufchâtel 1751-1780.
[Reprint: New York 1969.]

Du Bos, Jean Baptiste abbé: Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. 7. éd.
Paris 1770.
[Reprint: Genf 1967.]

Duclos, Charles: Les confessions du comte de*** suivi de considérations sur les mœurs de ce siècle.
Introd. Par Olivier de Magny.
Lausanne 1970.

Dupuy du Grez, Bernard: Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie [sic] et se perfectionner dans la pratique.
Toulouse 1699.

Dussieux, L. [u.a.]: Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. T. 1.2.
Paris 1854.

Engerand, Fernand: Inventaire des tableaux du roi, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly. Publ. pour
la première fois avec des additions et des notes par Fernand Engerand.
Paris 1899.
(= Inventaires des collections de la couronne.)

Engerand, Fernand: Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi

(1709-1792).
Paris 1901.

Félibien, André: Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667.
Paris 1669.
[Reprint: Portland 1972.]

Félibien, André: Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes
avec la vie des architectes. T. 1-6.
Trévoux 1725.
[Reprint: Farnborough 1967.]

Félibien, André: Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens
et modernes
(Entretien I et II). Introd., établissement du texte et notes par René Démoris.
Paris 1987.
(= Nouveaux Confluents.)

Fontenai, Louis-Abel de Bonafous abbé de/Couché, Jacques.: Galerie du Palais-Royal. Gravée d'après les
tableaux des différentes écoles qui la composent: Avec un abrégé de la vie des peintres et une
description historique de chaque tableau. T. 1-3.
Paris 1786-1808.
- zitiert als Galerie du Palais-Royal.

Gauthier, J.: Donat Nonotte - Vie du peintre François Lemoyne.
in: Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements à la Sorbonne/Ministère
de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Sous-Secrétariat d'Etat des Beaux-Arts.
26 (1902). S. 510-540.

Hébert: Dictionnaire pittoresque et historique. T. 1.2.
Paris 1766.

La Curne de Sainte-Palaye, J.-B.: Lettre à M. De B[achaumont] sur le bon goût dans les arts et dans
les lettres.
Paris 1751.
[Reprint: Genf 1972.]

La Lande, J. J.: Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa
description [...] T. 1-6.
Genf 1790.

La Live de Jully, Ange-Laurent de: Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture françois,
de M. de Lalive.
Paris 1764.
in: Bailey, Colin B. [Hrsg.]: Ange-Laurent de La Live de Jully - A Facsimile Reprint of the
"Catalogue historique" (1764) and the "Catalogue raisonné des tableaux" (March 5, 1770).
New York 1988.
(= Acanthus Reprint Series of historical auction catalogues. France, vol. 2.)

Lassay, Armand-Léon de Madaillan de Lesparre, marquis de: Recueil de différentes choses. 2. éd.
Partie 1-4.
Lausanne 1756.

Lebrun, Charles: L'Inventaire Le Brun de 1683.
s.Brejon de Lavergnée, Arnauld.

Le Febre, Valentin: Opera selectiora quae Titianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis inventarunt et pinxerunt, quae que Valentinus Le Febre Bruxellensis delineavit et sculpsit. Amsterdam 1682.

Lépicier, Bernard: Vies des premiers-peintres du roi, depuis M. Le Brun, jusqu'à présent. T. 1.2. Paris 1752.

Mannlich, Johann Christian: Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Joh. Christian Mannlich 1741-1822. Nach der französischen Originalhandschrift hrsg. von Eugen Stollreither. Berlin 1910.

Marais, Mathieu: Journal et mémoires de Mathieu Marais, avocat au parlement de Paris, sur la régence et le règne de Louis XV (1715-1737). Publ. par M. De Lescure. T. 1-4. Paris 1863-1868.
[Reprint Genf 1967.]

Mariette, Pierre-Jean [Hrsg.]: Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux [...] T. 2. Paris 1742. s. Crozat, Pierre.

Mariette, Pierre-Jean: Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. [Hrsg. von Ph. de Chennevière und Anatole de Montaiglon.] T. 1-6. Paris 1851-1860.
[Reprint Paris 1966.]
- zitiert als Mariette 1966.

Montaiglon, Anatole de: Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1684 - 1793. Publ. par la Société d'Histoire de l'Art Français d'après les registres conservés à l'école des Beaux-Arts. Vol. 1-[11]. Paris 1875-1909.

Montaiglon, Anatole de/Guiffrey, Jules [Hrsg.]: Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments. Publ. d'après les manuscrits des Archives nationales. T. 1-18. Paris 1887-1912.
- zitiert als Montaiglon/Guiffrey 1887-1912.

Morery, Louis: Le grand Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane T. 1-4. Paris 1704.

Nonotte, Donat: Vie de Mr. Le Moine, premier peintre du roi. s. Gauthier, J.

Pernety, Antoine-Joseph: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure. [...] Paris 1757.
[Reprint: Genf 1972.]

Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. T. 1-4. Paris 1688-1697.
[Reprint: München 1964. (= Theorie und Geschichte der Schönen Künste. Bd 2.)]

Piles, Roger de: Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Paris 1677.
[Reprint: Genf 1970.]
- zitiert als de Piles 1677/1.

- Piles, Roger de: L'Idée du peintre parfait, pour servir de règle [sic !] aux jugemens que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres.
 London 1677.
 [Reprint: Genf 1970.]
 - zitiert als de Piles 1677/2.
- Piles, Roger de: Abregé de la vie des peintres, avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, & de l'utilité des estampes.
 Paris 1699.
 - zitiert als de Piles 1699/1.
- Piles, Roger de: Dialogue sur le coloris.
 Paris 1699.
 - zitiert als de Piles 1699/2.
- Piles, Roger de: Cours de peinture par principes.
 Paris 1708.
- Piles, Roger de: Éléments de peinture pratique. Nouv. éd., entièrement refondue, & augmentée considerablement par Charles-Antoine Jombert.
 Amsterdam, Leipzig 1776.
- Rapparini, Giorgio Maria: Die Rapparini-Handschrift der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf.
 Hrsg. und komm. von Hermine Kühn-Steinhausen.
 Düsseldorf 1958.
- Voltaire, François Marie Arouet de: Le Temple du goût. Éd. critique par Ely Carcassonne. 2. éd.
 Genf, Lille 1953.
- Voltaire, François Marie Arouet de: Le siècle de Louis XIV.
 Paris 1962.
 (= Le Monde en 10/18. T. 18/19.)
- Watelet, Claude-Henri: Vie de Louis de Boullongne, premier peintre du roi; par M. Watelet, Associé Libre de l'Académie.
 in: Lépicié, Bernard: Vies des premiers peintres du Rois depuis M. Le Brun jusqu'à present.
 Paris 1752. T. 2. S. 42-74.
- Watelet, Claude-Henri: L'Art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture.
 Paris 1760.
- Watelet, Claude-Henri / Lévesque, Pierre C.: Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure.
 T. 1-5.
 Paris 1792.
- Wildenstein, Georges: Rapports d'experts, 1712-1791. Procès-verbaux d'expertises d'œuvres d'art extraits du fonds du Châtelet, aux Archives Nationales.
 Paris 1921.
 (= Études et documents pour servir à l'histoire de l'art français du 18^e siècle.)
- Zanetti, Antonio Maria: Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine.
 Venedig 1733.

Sammlungskataloge und Nachlaßverzeichnisse des 17. und 18. Jahrhunderts - nach Besitzern und Daten geordnet

Anonyme Sammlungen

Anonyme Sammlung

Gersaint, Edme François: Catalogue d'une grande collection de tableaux, des meilleurs maîtres, d'Italie, de Flandres, et de France [...]. Paris 1749.

[Auktion: Paris, Grand Couvent des Augustins, 26. 3. 1749 ff.; Auktionator: Gersaint.]

Anonyme Sammlung

Catalogue des Estampes du Cabinet de M***. Consistant dans les œuvres des maîtres d'Italie, de Flandres et de France [...] [Hs. Eintrag: on ignore le nom du Propriétaire.] Paris 1755.

[Auktion: Paris, Augustins de la Place des Victoires, 6. 5 -17. 6. 1755]; Auktionator: Joullain]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L 6108/25.IX.1978.]

Anonyme Sammlung

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux des trois écoles, de terre cuite, desseins et estampes, qui composoient le cabinet de M. D.* Paris 1766.

[Auktion: Paris, hôtel d'Orléans, 29. 12. 1766; Auktionator: Remy.]

Anonyme Sammlung

Notice des tableaux originaux des trois écoles; provenans de la succession de M***. Paris 1772.

[Auktion: Paris, maison du sieur Didot, 17 3. 1772 ff.; Auktionator: Joullain et Chariot ?.]

Anonyme Sammlung

Notice de quelques tableaux de différens bons maîtres des trois écoles. [...] Paris 1772.

[Auktion: Paris, rue de Grenelle Saint Germain, 11. 8. 1772 ff; Auktionator: vermutlich Joullain.]

Anonyme Sammlung

Catalogue d'une collection d'estampes de choix, provenans du cabinet de M. B.***. Paris 1774.

[Auktion: Paris, Grands-Augustins, 12. 7. 1774 ff.; Auktionator: Joullain et Chariot ?]

Anonyme Sammlung

Joullain, F.C.: Catalogue d'une belle collection de tableaux, desseins, estampes, livres d'estampes et livres, du cabinet de M*** [...] Paris 1774.

[Auktion: Paris, Peres Augustins du grand couvent, 4. 1. 1755 ff.; Auktionator: Joullain.]

Anonyme Sammlung

Catalogue d'une belle collection de tableaux, desseins, estampes, livres d'estampes, et livres. Provenans du Cabinet de M***. [...] Paris 1775.

[Auktion: Paris, Peres Augustins du grand couvent; 31. 3.-1. 4. 1775; Auktionator: Chariot et Joullain ?]

Königliche Sammlungen

Brejon de Lavergnée, Arnauld: L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV. Paris 1987.

Bailly, Nicolas: Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710. Ed.: F. Engerand.

Paris 1899.

Lépicié, Bernard: Catalogue raisonné des tableaux du roy, avec un abrégé de la vie des peintres, fait par ordre de Sa Majesté. T. 1. 2.

Paris 1752-1754.

Académie Royale:

Fontaine, André: Les collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.
Paris 1930.

Baillon:

Notice des tableaux, bronzes, porcelaines, et autres différens effets de curiosité qui composoient le cabinet de feu M. Baillon, ecuyer, premier valet de chambre de Madame la Dauphine, et son horloger.
[Auktion: Paris, maison Baillon, rue Dauphine 16.6.1772; Auktionator: F. Basan ?]

Bailly:

Helle et Glomy: Catalogue raisonné des differens effets curieux. [...]
[Auktion: Paris, Helle et Glomy, 1766.]

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux italiens, flamands et françois; estampes des trois ecoles. [...]
Paris 1769.
[Auktion: Paris: Grands Augustin 17.4.1769-etwa 20.4.1769.]

Basan, François: Catalogue d'une collection d'estampes de choix des plus célèbres Graveurs Italiens, Flamands et François [...] Du Cabinet de M*** [d.i. Bailly].
Paris 1770.
[Auktion: Paris, rue Dauphine, hôtel d'Espagne 13.3 -21.3.1770.]
[Photokopie des Auktionskataloges, London, National Art Library; Bute photocopies VIII.]

Baudouin:

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux, dessins, estampes en feuilles et en livres [...], tables de granite et autres objets importans. (Après le décès de M. Baudouin, peintre de l'Académie Royale.)
Paris 1770.
[Auktion: Paris, 15.2.1770.]
in: Bocher, E.: Les gravures françaises du XVIII^e siècle. Fasc. 2: Pierre-Antoine Baudouin.
Paris 1875. S. 59-71.

Blondel de Gagny:

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux précieux; miniatures et gouaches; figures, bustes et vases [...] et autres objets curieux et rares qui composent le cabinet de feu M. Blondel de Gagny, trésorier-général de la caisse des amortissements.
Paris, London, Amsterdam, Brüssel 1776.
[Auktion: Paris, place de Vendôme, 10.12.1776 ff., Auktionator: Pierre Remy.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen von Preisen und Käufern; Inv.-Nr. 23.P.]

Bonnier de la Mosson:

Gersaint, Edme François: Catalogue raisonné d'une collection considerable de diverses curiosités en tous genres. [...]
Paris 1745.
[Auktion: Paris, 8.3.1745; Auktionator: Gersaint.]

Bouchardon:

Basan, François: Catalogue des tableaux, desseins, estampes, livres d'histoire [...] laissés après le décès de M. Bouchardon, sculpteur du roi.
Paris 1762.

[Auktion: Paris, rue de la Madeleine, porte Saint-Honoré, 1.-2.12.1762; Auktionator: F. Basan.]

Boucher, François:

Remy, Pierre: Catalogue raisonné des tableaux, desseins, estampes, bronzes, terres cuites [...], coquilles et autres curiosités, qui composent le cabinet de feu M. Boucher, premier peintre du roi.
Paris 1771.

[Auktion: Paris, Vieux Louvre, dans l'appartement du défunt sieur Boucher, 18.2.1771 ff.;
Auktionator: P. Remy.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen einiger Preise;
Bute photocopies VIII.]

Boyer d'Aguilles:

s. Coelemans, Jacques/Boyer d'Aguilles, Jean-Baptiste: Recueil d'estampes, d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui composoient le cabinet de M. Boyer d'Aguilles. 1744.

Caffieri:

Catalogue d'une belle collection de tableaux, sculptures, desseins, estampes encadrées et en feuilles, livres
d'estampes, livres [...] Provenant du Cabinet de M.*** [d.i. Caffieri].
Paris 1775.

[Auktion: Paris, hôtel d'Aligre, 10.10.1775 ff.; Auktionator: Chariot et Joullain ?]

prince de Carignan:

Catalogue des tableaux du cabinet de feu S.A.S. Monseigneur le prince de Carignan, premier prince de Sardaigne. [...]
Paris 1743.

[Auktion: Paris, hôtel de Soissons, 18.6.1743 ff.]

Caulet d'Hauteville:

Rigaux et Joullain: Catalogue d'une belle collection de tableaux de différens maîtres des trois écoles; d'estampes encadrées et en feuilles. [...] Provenant de la Succession de M. Caulet d'Hauteville. Paris 1775.

[Auktion: Paris, maison Caulet d'Hauteville, 28. 8. 1775 ff.; Auktionator: Rigaux et Joullain.]

comte de Caylus:

Remy, Pierre: Catalogue des tableaux, miniatures, bronzes, vases de marbre [...] du cabinet de M.***
[hs. eingefügt: Le Duc de Caylus]. [Paris 1773].

[Auktion: Paris, rue des Saints Peres, proche la rue Taranne, 19.4.1773 ff.; Auktionator: Remy.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L.508/I.VI.1944.]

Chardin:

Hayot de Longpré/Joullain [?]: Notice des principaux articles de tableaux, dessins et estampes provenans du cabinet de M. Chardin, peintre du Roi.

Paris 1780.

[Auktion: Paris, 6.3.1780]

in: Bocher, E.: Les gravures françaises du XVIII^e siècle. Fasc. 3, Paris 1876, S. 117-122.

Chiquet de Champ-Renard:

Joullain: Catalogue de tableaux, desseins, estampes, bronzes, etc., etc., etc. Du cabinet de feu M. Chiquet de Champ-Renard, Secrétaire du roy.

Paris 1768.

[Auktion: Paris, hôtel de la Vieuville, 14. 3. 1768 ff.; Auktionator: Joullain.]

Clairon:

Catalogue des ouvrages de l'art du Cabinet de Mlle C*** [hs.: Clairon], tels que armes et habillemens étrangers; ouvrages en argent [...], tableaux de grands maîtres et estampes [...]

Paris 1773.

[Auktion: Paris, rue du Bacq, près le Pont-Royal, März 1773.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L 508/ I.VI.1944.]

Cottin:

Helle & Glomy: Catalogue d'un cabinet de diverses curiosités [hs.: de M. Cottin Banquier]. Contenant une collection choisie d'estampes, de desseins, de tableaux et [...] Par les Sieurs Helle & Glomy. Paris 1752.

[Auktion: Paris, Grands Augustins, 27.11.1752 ff.; Auktionator: Helle & Glomy.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L 108/25.IX.1978.]

Crozat:

Mariette, Pierre-Jean: Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres.

Paris 1741.

[Auktion: Paris, 10.4.-13.5.1741.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen des Auktionators; Inv.-Nr. L 508/ I.VI.1944.]

- zitiert als Mariette 1741/1.

Mariette, Pierre-Jean: Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat.

Paris 1741.

[Reprint in: Mariette, P.-J.: Description de la collection Crozat. Genf 1973.]

- zitiert als Mariette 1741/2.

Mariette, Pierre-Jean: Description sommaire des statues, figures, bustes, vases et autres morceaux de sculpture [...] provenans du cabinet de feu M. Crozat.

Paris 1750.

[Reprint in: Mariette, P.-J.: Description de la collection Crozat. Genf 1973.]

Mariette, Pierre-Jean: Catalogue des tableaux et sculptures, tant en bronze qu'en marbre, du cabinet de feu M. le président de Tugny, & celui de M. Crozat.

Paris 1751.

[Reprint in: Mariette, P.-J.: Description de la collection Crozat. Genf 1973.]

Stuffmann, Margaret: Les Tableaux de la collection de Pierre Crozat.

in: Gazette des Beaux-Arts. T. 72 (1968). S. 11-143.

Crozat de Thiers:

La Curne de Sainte-Palaye, J.-B.: Catalogue des tableaux du cabinet de M. Crozat baron de Thiers.

Paris 1755.

[Reprint: Genf 1972]

Remy, Pierre: Catalogue des Estampes, vases de poterie etrusques, figures [...] du Cabinet de feu M. Crozat, Baron de Thiers [...].
Paris 1771 [hs. korrigiert: 1772].
[Auktion: Paris, 26.2.-27.3.1772.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L 508/ I.VI.1944.]

chevalier de Damery:

Catalogue d'une collection d'estampes de choix, provenans du cabinet de M.B.***
Paris 1774
[Auktion: Paris, 12.7.1774; Auktionator: Joullain & Chariot ?]

Davoust:

Basan, François: Notice de plusieurs beaux tableaux qui seront vendus au plus offrant et dernier enchérisseur [...] maison de feu M. Davoust.
[Paris 1772.]
[Auktion: Paris, maison de feu M. Davoust, 27 4.1772; Auktionator: Basan.]

abbé de Fleury:

Catalogue des collections de dessins et estampes, d'histoire naturelle, de coquilles, machines de monsieur L'Abbé de Fleury, Chanoine de l'église de Paris. [...]
Paris 1756.
[Auktion: Paris, 4.3.1756.]

Gautier:

Catalogue des tableaux, estampes, bronzes, terres cuites, porcelaines, marbres [...] du cabinet de M. Gautier, secrétaire du roi.
Paris [1739].
[Auktion: Paris, couvent des Grands Augustins, 6.4.1739.]

Gersaint:

Tableaux, estampes et desseins qui se trouvent dans le fond de feu M. Gersaint.
Paris 1750.
[Auktion: Paris, 25.5.1750.]

comte de la Guiche:

Remy, Pierre: Catalogue des tableaux du cabinet de feu M. le Comte de la Guiche, lieutenant général des armées du roi, et ancien commandant pour le roi dans la province de Bourgogne.
Paris 1770.
[Auktion: Paris, hôtel de la Guiche, 4 -6.3.1771; Auktionator: Remy.]

Haranger:

Inventaire après décès du chanoine Haranger, 17 Mai 1735.
in: Revue de l'Art. 69 (1985). S. 62-68.

Madame Hayes:

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux des trois écoles, après le décès de Madame Hayes.
Paris 1766.
[Auktion: Paris, rue des Vieilles Tuleries, au coin de celle de S. Maur, 18.12.1766 ff.;
Auktionator: Remy.]

Jacqmin:

Catalogue d'une riche collection de coquilles, madrépores, minéraux [...], tableaux, desseins et estampes montés, bronzes, terres cuites, porcelaines, livres et autres objets curieux. Provenans de la succession de feu M. Jacqmin, joaillier du roi et de la couronne. [...]
Paris 1773.
[Auktion: Paris, 26. 4. 1773 ff.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L 508/ I.VI.1944.]

Jullienne:

Remy, Pierre: Catalogue raisonné des tableaux, desseins & estampes et autres effets curieux après le décès de M. de Jullienne, ecuyer, chevalier de Saint-Miches, & honoraire de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. [...]
Paris 1767.
[Auktion: Paris, 1767.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen von Pierre-Jean Mariette; Sepcial Collections, Inv.-Nr. R.C.EE.40.]

Madame Lancret:

Remy, Pierre: Catalogue de tableaux, dont le plus grand nombre des bon maîtres des trois écoles, de peintures à gouaches et miniatures, dessins et estampes en feuilles et sous verre, livres et suites d'estampes, après le décès de Madame Lancret et de M***.
Paris 1782.
[Auktion: Paris, 5.4.1782.]
in: Bocher, E.: Les gravures françaises du XVIII^e siècle. Fasc. 4, Paris 1877, S. 101-118.

Largillière:

Catalogue de tableaux, estampes, desseins, bronzes, figures de marbre, bustes et gânes de marbres [...] provenant du cabinet de M. L'Argilliere, peintre ordinaire du roi, recteur, directeur et chancelier de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.
Paris 1765.
[Auktion: Paris, 14.1.1765 ff.; Auktionator: Migot fils, Lebrun ?]

La Roque:

Gersaint, Edme François: Catalogue raisonné des differens effets curieux et rares contenus dans le Cabinet de feu M. le Chevalier de la Roque [...] Par E.F. Gersaint.
Paris 1745.
[Auktion: Paris, April 1745; Auktionator: Gersaint.]

marquis de Lassay u.a.:

Supplement au catalogue d'une collection de tableaux [...] (Marquis de Lassay etc.)
Paris 1775.
[Auktion: Paris, 22.5.1775.]

Lebrun:

Catalogue de tableaux, estampes, desseins, bronzes, figures de marbre, bustes et gânes de marbre [...] du cabinet de Monsieur *** [d.i. Lebrun].
Paris [1764].
[Auktion: Paris, hôtel d'Aligre, 19.6.1764 ff.]

van Loo:

Basan, François: Catalogue des tableaux du cabinet de feu M. Louis-Michel Van Loo, écuyer chevalier de l'ordre du roy, premier peintre du roi d'Espagne, directeur en France des élèves protégés par le Roi [...].

Paris 1772.

[Auktion: Paris, 14.-17. 12.1772; Auktionator: Basan.]

Mallet / Madame Dubois-Jourdain:

Catalogue des tableaux du cabinet de M. Le *** [d.i.: Mallet oder Madame Dubois-Jourdain]. Sçavoir, tableaux des plus grands maîtres des trois écoles [sic], desseins et estampes [...].

Paris 1766.

[Auktion: Paris, maison de feu M. Mallet, 12.5.1766; Auktionator: Remy.]

Mariette:

Basan, François: Catalogue d'estampes des plus grands Maîtres Italiens, Flamands et François, de divers Recueils d'Estampes, d'Architecture de différents Maîtres, et autres Traités sur les Arts, dépendants de la succession de M. Mariette [...] Hauptteil und Supplement.

Paris 1775.

[Auktion: Paris, Grands-Augustins, 1.2.1775; Auktionator: Basan.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen der Preise und Käufer;

Inv.-Nr. 7.V.1937/L.1132.]

- zitiert als Katalog Mariette 1775/1.

Basan, François: Catalogue raisonné des différens objets de curiosité dans les sciences et arts, qui composoient le cabinet de feu Mr. Mariette [...]

Paris 1775.

[Auktion: Paris, 15.11.1775; Auktionator: Basan.]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen der Preise; Inv.-Nr. 12.I-1905(1863).]

- zitiert als Katalog Mariette 1775/2.

Maupetit:

Notice des principaux articles des livres, tableaux, bronzes, marbres, desseins, estampes montées, en feuilles et reliées [...] De feu M. Maupetit.

Paris 1774.

[Auktion: Paris, hôtel Maupetit, 11.7.1774 ff.; Auktionator: Prault.]

Mercier:

Catalogue de tableaux à huile, à gouazze et en émail, estampes, terres-cuites [...] et autres objets curieux. Après le décès de M*** [d.i. Mercier].

Paris 1771.

[Auktion: Paris, maison du Sieur Didot, 16.12.1771 ff.; Auktionator: Joullain et Chariot ?]

Nattier:

Catalogue des desseins, tableaux, estampes, bronzes, porcelaines et livres du cabinet de M. D.***

[d.i. Nattier].

Paris 1763.

[Auktion: Paris, Temple, 27.6.1763.]

duc d'Orléans:

DuBois de Saint Gelais, Louis-François: Description des tableaux du Palais-Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages.
Paris 1727.

Catalogue of the Orleans' Italian Pictures, which will be exhibited for sale by private contract, on wednesday, the 26th of December, 1798, and following days, at Mr Bryan's Gallery, No 88, Pall Mall.
London 1798.

[Auktion: London, Lyceum, 1798.]

= zitiert als Auktionskatalog London 1798.

Stryienski, Casimir: La Galerie du régent Philippe, duc d'Orléans.
Paris 1913.

Potier:

Helle/Glomy: Catalogue raisonné des tableaux, desseins et estampes des plus grands maitres [sic], qui composent le feu Monsieur Potier, Avocat au Parlement. Par les Sieurs Helle & Glomy.
Paris 1757.

[Auktion: Paris, 28.2.-15.3.1757; Auktionator: Helle & Glomy]

[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr. L. 6108/25.IX.1978.]

Quentin de Lorangere:

Gersaint, Edme François: Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere, composé de tableaux originaux des meilleurs maîtres de Flandres; d'une très-nom breuse collection de desseins et d'estampes du toutes les ecoles [...] Par E.F. Gersaint.
Paris 1744.

[Auktion: Paris, Grands Augustins, 2. 3. 1744 ff.; Auktionator: Gersaint.]

Randon de Boisset:

Remy, Pierre: Catalogue des tableaux et desseins précieux des maîtres célèbres des trois ecoles, figures de marbres, de bronze et de terre cuite, estampes en feuilles et autres objets du Cabinet de feu M. Randon de Boisset, receveur général des finances. Par Pierre Remy.
Paris 1777.

[Auktion: Paris, rue Neuve des Capucines, près de la place Vendôme, 27.2.1777 ff.;

Auktionator: Remy & Julliot.]

[2 Exemplare London, National Art Library, mit hss. Eintragungen des 18. Jh., beide ohne Inv.-Nr.: A - Exemplar mit Supplement; B - Exemplar ohne Supplement.]

Saint-Aubin:

Regnault Delalande, F.L.: Catalogue du cabinet de feu M. Augustin de Saint-Aubin [...].
Paris 1808.

in: Bocher, E.: Les gravures françaises du XVIII^e siècle. Fasc. 5: Augustin de Saint-Aubin.

Paris 1879. S. 235-258.

comte de Sainte-Maure:

Legras: Catalogue des tableaux du cabinet de feu Monsieur le comte de Sainte-Maure, premier ecuyer du roi, commandant de la garde ecurie de Sa Majesté, et maréchal de ses camps et armées. [...] Paris 1764.

[Auktion: Paris, château des Thuileries, appartement Sainte-Maure, 27.3.1764 ff. /1.4.1764 ff.;

Auktionator: Legras.]

de Surugue:

Basan, François: Vente des tableaux, estampes et planches gravées, après le décès de M. de Surugue, membre de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, et ancien contrôleur des rentes.
Paris 1772.
[Auktion: Paris, maison de Surugue, 21.5.1772; Auktionator: Basan.]

duc de Tallard:

Remy/Glomy: Catalogue raisonné des tableaux, sculptures, tant de marbre que de bronze, desseins et estampes des plus grands maîtres, porcelaines anciennes, meubles précieux, bijoux, et autres effets qui composent le cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard, par les sieurs Remy & Glomy.
Paris 1756.
[Auktion: Paris, hôtel Tallard, 22.3.-13.5. 1756.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen der Preise;
Inv.-Nr. 5.12.44; L 545-91]

de Tugny, A.:

Mariette, P.J.: Catalogue des Tableaux et sculptures, tant en bronze qu'en marbre, du cabinet de feu M. le Président de Tugny, et de celui de M. Crozat [hs. Einfügung: par P.J. Mariette].
Paris 1751.
[Auktion: Paris, "en l'Hôtel, où est décédé M. le Président de Tugny, place de Louis le Grand", Mitte Juni 1751; Auktionator: Mariette.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen; Inv.-Nr.16.4.1913/I.987.]

Verne:

Joullain, C.: Catalogue d'une collection choisie de tableaux, desseins, estampes reliées et en feuilles, et autres objets de curiosité [hs.: provenant du cabinet de M. Verne.]
Paris 1770.
[Auktion: Paris, hôtel d'Espagne, 18.6.1770 ff.; Auktionator: Joullain.]
[Exemplar London, National Art Library, mit hss. Eintragungen von Preisen und Käufern;
Inv.-Nr. 23. D.]

Allgemeine Auktionen

Anonym

Catalogue de tableaux originaux des trois écoles, dessins, estampes, bronzes, et autres effets.
[o.O. und J.]
[Auktion: Paris, rue Pavée Saint-Sauveur, près la rue Française, 18.5.1769 ff.]

Basan

Basan, François: Catalogue de tableaux de Dietricy, et autres maîtres, et de plusieurs desseins et estampes [...] Paris 1767.
[Auktion: Paris, hôtel d'Espagne, 17.3.1767.]

Basan

Catalogue de tableaux, dessins et estampes de plus grands maîtres, et plusieurs autres curiosités.
Paris 1771.
[Auktion: Paris, hôtel Serpente, 14.1.- 23.1.1771.]

Joullain et Boileau

Catalogue de tableaux, pastels, miniatures [...] La plus grande partie venant de la Vente de Feu S.A. Elect.

de Cologne, qui s'est faite à Bonn sur le Rhin [...]

Paris 1764.

[Auktion: Paris, hôtel d'Aligre, 10.12.1764.]

Joullain

Catalogue de quelques tableaux précieux, et bonnes estampes encadrées.

Paris 1772.

[Auktion: Paris, rue des Bons-Enfants, 11./12.6.1772.]

Lebrun

Catalogue de tableaux, estampes, desseins, bronzes [...] et autres effets [...]

[Auktion: rue Saint Honoré, au Roi des Indes, ou hôtel des Américains, 13.5.1765.]

Lebrun

Catalogue de tableaux de différentes écoles [...]

[Paris, 1768.]

[Auktion: Paris, nach dem 2.12.1768-Anfang 1769.]

Peronet

Peronet, Pierre: Catalogue de tableaux, desseins et estampes des maitres anciens et modernes, des trois écoles.

Paris 1767.

[Auktion: Paris, hôtel d'Aligre, 20.2.1767 ff.]

Sekundärliteratur

Aaron, Olivier: Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789).

Paris 1993.

(= Cahier du dessin français. Nr. 9.)

Adhémar, Hélène: Die Einschiffung nach Kythera. Watteau.

Saarbrücken, Paris 1947.

(= Galerie der Meisterwerke.)

Adhémar, Hélène: Watteau. Sa vie, son oeuvre.

Paris 1950.

Adhémar, Hélène: "L'Enseigne der Gersaint" par Antoine Watteau. Aperçus nouveaux.

in: Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre. 9 (1954). S. 7-18.

Adhémar, Jean: Le Public de l'estampe.

in: Nouvelle de l'estampe. 37 (1978), S. 7-19.

Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste.

München 1989.

(=Beck'sche Reihe. 389.)

Alpers, Svetlana: Roger de Piles and the history of art.

in: Peter Ganz u.a. [Hrsg.]: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900. Wiesbaden 1991.

S. 175-188.

(= Wolfenbütteler Forschungen. Bd 48.)

Alpers, Svetlana/Baxandall, Michael: Tiepolo und die Intelligenz der Malerei.

Berlin 1996.

- Ananoff, Alexandre: Fragonard et les grands maîtres italiens.
Paris 1960.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Galerie Beauvau, 1960.]
- Ananoff, Alexandre: L'Œuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). T. 1-4.
Paris 1961-1971.
- Ananoff, Alexandre: L'Œuvre dessiné de François Boucher. T. 1. [mehr nicht erschienen].
Paris 1966.
- Ananoff, Alexandre: François Boucher. T. 1. 2.
Lausanne, Paris 1976.
- Ananoff, Alexandre/Wildenstein, Daniel: L'Opera completa di Boucher.
Mailand 1980.
- Antoine, Michel: Le Conseil royal des finances au XVIII^e siècle et le registre E 3659 des Archives Nationales.
Genf 1973.
- Antoine, Michel: Le Gouvernement et l'administration sous Louis XV. Dictionnaire biographique.
Paris 1978.
- Argan, Giulio Carlo: Il Revival.
in: Argan [Hrsg.]: Il Revival. Mailand 1974, S. 7-33.
- Arnaud, Odette: Subleyras. 1699 à 1749.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris & Bruxelles 1930.
S. 49-92.
- Arslan, Edoardo: Contributo a Sebastiano Ricci e ad Antonio Francesco Peruzzini.
in: Studies in the History of Art. [Festschrift W. E. Suida.] London 1959. S. 304-311.
- Ashton, Dore: Fragonard in the universe of painting.
London 1988.
- Bacou, Roselin [u.a.]: Le Cabinet d'un grand amateur, P.-J. Mariette 1694-1774. Dessins du XV^e au XVIII^e siècle.
Paris 1967.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Musée du Louvre/Galerie Mollien 1967.]
- Bacou, Roseline: Mariette - la collection de dessins.
in: Bacou, Roselin [u.a.]: Le Cabinet d'un grand amateur, P.-J. Mariette 1694-1774.
Paris 1967, S. 17-23.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Musée du Louvre/Galerie Mollien 1967.]
- Bacou, Roseline [u.a.]: Collections de Louis XIV. Dessins, album, manuscrits.
Paris 1977.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Orangerie des Tuileries 1977-1978.]
- Bacou, Roseline: Everard Jabach, dessins de la seconde collection.
in: Revue de l'Art. 40-41 (1978). S. 141-150.
- Bacou, Roseline [u.a.]: Dessins français du XVIII^e siècle de Watteau à Lemoyne.
Paris 1987.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins 1987.]

Badt, Kurt: Paolo Veronese.
Köln 1981.

Bailey, Colin B.: The first Painters of the king.
New York 1985.

Bailey, Colin B.: Conventions of the eighteenth-century cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's
"La premiere idée de la curiosité".
in: Art Bulletin. 69 (1987). S. 431-447.

Bailey, Colin B.: The Comte de Vaudreuil - aristocratic collecting on the Eve of the Revolution.
in: Apollo. 130 (1989). S. 19-26.

Bailey, Colin B./Hamilton Carrie A.: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à
David.
Fort Worth, Paris 1991.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Philadelphia, Fort Worth 1991-1992.]

Bailey, Colin B.: Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention. The early appreciation and
marketing of Watteau's drawings, with an introduction to the collecting of modern French
drawings during the reign of Louis XV.
in: Wintermute, Alan: Watteau and his world. London, New York 1999. S. 68-92.
[Katalog zur Ausstellung New York, Ottawa 1999-2000.]

Banks, Oliver T.: Watteau and the North. Studies in the Dutch and Flemish baroque influence on French
rococo painting.
New York, London 1977.
(= Outstanding Dissertations in the Fine Arts.)

Banzato, Davide: La Fortuna di Paolo Veronese attraverso le copie. Un caso - il Museo civico di Padova.
in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna Critica und
künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 51-55.
(= Studi. Bd 8.)

Barker, Nancy Nichols: Brother to the sun king - Philippe, Duke of Orléans.
Baltimore, London 1989.

Bassy, Alain-Marie: Typographie, topographie, 'outopo-graphie'. L'illustration scientifique et technique
au XVIII^e siècle.
in: Die Buchillustration im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1980. S. 206-233.

Bataille, Georges: Raoux. 1677 à 1734.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris & Bruxelles 1930.
S. 267 - 282.

Baticle, Jeannine: Le chanoine Haranger, ami de Watteau.
in: Revue de l'Art. 69 (1985). S. 55-61.

Bauer, Hermann/Sedlmayr, Hans: Rokoko, Struktur und Wesen einer europäischen Epoche.
Köln 1992.
(= DuMonts Taschenbücher. 273.)

Béguin, Sylvie: Tableaux de Veronese dans les musées français.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 214-221.
(= Techné. 8.)

- Bénézit, E.: Dictionnaire critique et documentaire des peintres, scupteurs, dessinateurs et graveurs [...].
Nouv. éd. T. 1-8.
Paris 1952-1956.
- Berckenhagen, Ekhart: J.-B.-M. Pierre's Entwurf für den Plafond der Chapelle de la Vierge in Saint-Roch.
in: Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preußischen Kulturbesitzes.
N.F. 20 (1970). S. 35-43.
- Bergot, François: Dessins de la collection Robien du musée de Rennes.
in: La Revue du Louvre et des musées de France. 21 (1971). S. 379-382.
- Bettagno, Alessandro [Hrsg.]: Disegni e dipinti di Giovanni Antonio Pellegrini, 1675-1741.
Venedig 1959.
(= Cataloghi di mostre. 10.)
[Katalog zur Ausstellung Florenz, Venedig 1959.]
- Bevilacqua, Alberto/Quintavalle, A.C.: L'Opera completa del Correggio.
Mailand 1999.
- Birke, Veronika/Kertész, Janine: Die italienischen Zeichnungen der Albertina. Bd 1- 4.
Wien, Köln, Weimar 1992-1997.
- Bjurström, Per: Carl Gustaf Tessin as a collector of drawings.
in: Bjurström [u.a.]: Contributions to the history and theory of art. Uppsala 1967. S. 99-120.
- Bjurström, Per: Two more Drawings by Watteau.
in: Nationalmuseum Bulltein. 3 (1979). S. 140-148.
- Bjurström, Per: Drawings in Swedish public collections. French Drawings, 18th century.
Stockholm 1982.
- Bjurström, Per: The Art of drawing in France, 1400-1900. Drawings from the Nationalmuseum, Stockholm.
New York 1987.
- Bocher, Emmanuel: Les gravures françaises du XVIII^e siècle [...], de 1700 à 1800.
Fasc. 2: Pierre-Antoine Baudouin. Paris 1875.
Fasc. 3: Jean-Baptiste Siméon Chardin. Paris 1876.
Fasc. 4: Nicolas Lancret. Paris 1877.
Fasc. 5: Augustin de Saint-Aubin. Paris 1879.
- Bodart, Didier [Hrsg.]: Pietro Paolo Rubens (1577-1640).
Mailand 1990.
[Katalog zur Ausstellung Padua, Rom, Mailand 1990.]
- Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Antoine Watteau und das Theater.
Basel 1973.
[Phil. Diss. Universität Basel.]
- Boersch-Supan, Helmut: Antoine Watteaus "Embarquement" im Schloß Charlottenburg.
Berlin 1983.
(= Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften. 8.)
- Bok, Marten Jan: New Perspectives on eighteenth-century Dutch art production and collecting.
in: North, Michael [Hrsg.]: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert.
Berlin 2002. S. 47-53.

(= Aufklärung und Europa. Bd 8.)

Bonnaffé, Edmond: Les collectionneurs de l'ancienne France.
Paris 1873.

Bonnaffé Edmond: Dictionnaire des amateurs au XVIII^e siècle.
Paris 1884.

Bonfait, Olivier: Les Collections de parlementaires parisiens du XVIII^e siècle.
in: Revue de l'art. 73 (1986), S. 28-42.

Bordeaux, Jean-Luc: François Lemoyne et la décoration de l'hôtel Peyrenc de Moras.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 77 (1971), S. 65-76.

Bordeaux, Jean-Luc: François Le Moyne and his generation, 1688-1737.
Neuilly-sur-Seine 1984.

Bordeaux, Jean-Luc: Some Reflections on Boucher's early development.
in: Bailey, Colin B.: The first Painters of the king. New York 1985. S. 31-36.

Bordeaux, Jean-Luc: Jean-François de Troy - still an artistic enigma. Some observations on his early works.
in: Artibus et Historiae. 20/X (1989). S. 143 - 169.

Borenius, Tancred: Watteau et Titien.
in: Beaux-Arts. 2 (1924). S. 279-280.

Bousquet, Jacques: Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^{ème} siècle.
Montpellier 1980.

Boyer, Ferdinand: Les Artistes français et les amateurs italiens au XVIII^e siècle.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1936 (1936). S. 210-230.

Boyer, Ferdinand: Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles Natoire, peintre du roi (1700-1777).
in: Archives de l'art français. Nouv. pér., t. 21 (1949), S. 29-106.

Boyer, Jean-Claude [u.a.]: Dessins français du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises.
Paris 1993.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Musée du Louvres 1993.]

Brejon de Lavergnée, Barbara: Catalogue des dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille.
Paris 1997.

Breuille, Jean-Philippe [Hrsg.]: Dictionnaire de la peinture française.
Paris 1989.

Brière, Gaston: Detroy. 1679 à 1752.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris & Bruxelles 1930.
S. 1-48.

Brockliss, L.W.B.: French higher Education in the seventeenth and eighteenth centuries.
A cultural history.
Oxford 1987.

- Brown, Beverly Louise: The so-called Duke of Buckingham Series.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990.S. 231-240.
(= Techné. 8.)
- Brown, Jonathan: Kings and connoisseurs. Collecting Art in seventeenth-century Europe.
New Haven, London 1995.
- Bruand, Yves: Un grand collectionneur, marchand et graveur du XVIII^e siècle, Gabriel Huquier
(1695-1772).
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 37bis (1950). S. 99-114.
- Brunel, Georges: Boucher.
London 1986.
- Brunel, Georges: Charles Joseph Natoire collectionneur.
in: Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins,
estampes et tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression. Nîmes 1987.
S. 34-38.
[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]
- Bryson, Norman: Word and image. French painting of the Ancien Régime.
Cambridge [usw.] 1981.
- Buchanan, William: Memoirs of painting. With a chronological history of the importation of pictures
by the great masters into England, since the French revolution.
London 1824.
- Bukdahl, Else Marie: Diderot critique d'art. T. 1.2.
Kopenhagen 1980-1982.
- Burchard, L./d'Hulst, R.-A.: Rubens Drawings. Textbd. und Tafelbd.
Brüssel 1963.
(= Monographs of the Nationaal Centrum Voor De Plastische Kunsten Van De XVI^e
En XVII^ede Eeuw. 2.)
- Cagli, Corrado/Valcanover, Francesco: L'Opera completa di Tiziano.
Mailand 1969.
- Cailleux, Jean: Four Artists in search of the same nude girl.
in: Burlington Magazine. 108 (1966). Supplement, Nr. 16. S. I-V.
- Cailleux, Jean: Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt.
in: Châtelet, Albert/Reynaud, Nicole [Hrsg.]: Études d'art français offertes à Charles Sterling.
Paris 1975. S. 287-305.
- Caix de Saint-Aymour, comte de: Une famille d'artistes et de financiers aux XVII^e et XVIII^e siècles, les
Boullogne.
Paris 1919.
- Caliari, Pietro: Paolo Veronese, sua vita e sue opere.
Rom 1888.
- Camesasca, Ettore/Rosenberg, Pierre: Tout l'œuvre peint de Watteau.
Paris 1982.
- Carter, David G.: Northern Baroque and the Italian connexion.
in: Apollo. 113 (1976). S. 392-401.

Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Nantes.
Nantes 1994.

Caviglia-Brunel, Susanna: Les dessins de Charles-Joseph Natoire (1700-1777) au musée des
Beaux-Arts de Lyon.
in: Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais. T. 4 (2000), S. 22 - 37.

Caviglia-Brunel, Susanna: Charles-Joseph Natoire et les peintres italiens de son temps.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 138 (2001). S. 41-60.

Cayeux, Jean de: Introduction au catalogue critique des 'Griffonis' de Saint-Non.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1963 (1964). S. 297-384.

Cederlöf, Ulf: Carl Gustaf Tessin, collectionneur de dessins.
in: Le Soleil et l'étoile du Nord. La France et la Suède au XVII^e siècle. Paris 1994. S. 417.

Chamaillard, Edmond: Le chevalier de Méré, rival de Voiture, ami de Pascal, précepteur de Mme de
Maintenon. Étude biographique et littéraire, suivie d'un choix de lettres et de pensées du
chevalier.
Niort 1921.

Champier, Victor/Sandoz, G.-Roger: Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900).
T. 1.2.
Paris 1900.

Chatelus, Jean: Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au
XVIII^e siècle.
in: Dix-huitième siècle. 6 (1974). S. 309-324.

Chatelus, Jean: Peindre à Paris au XVIII^e siècle.
Nîmes 1991.

Chaussinand-Nogaret, Guy: La vie quotidienne des Français sous Louis XV.
[Paris] 1979.

Chaussinand-Nogaret, Guy: De l'aristocratie aux élites.
in: Chaussinand-Nogaret, Guy [u.a.]: Histoire des élites en France du XVI^e au XX^e siècle.
[Paris] 1991. S. 217-315.

Chiappini di Sorio, Ileana: L'Influenza di Veronese su Antonio Zanchi.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 63-67.
(= Techné. 8.)

Christensen, Carol/Palmer, Michael/Swicklik, Michael: Van Dyck's Painting Technique, his writings, and
three paintings in the National Gallery of Art.
in: Wheelock, Arthur K. [u.a.]: Anthony van Dyck. Washington D.C. 1990. S. 45-58.

Clark, Kenneth: The Nude. A study in ideal form.
Washington 1956.

Clémentel, Pierre Arizzoli: Les Envois de la couronne à l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle.
in: Revue de l'art. 68 (1985). S. 73-84.

Clements, Candace: The duc d'Antin, the royal administration of pictures, and the painting competition
of 1727.
in: The Art Bulletin. 78 (1996). S. 647-662.

- Cocke, Richard: Veronese's *Omnia Vanitas* and *Honor et Virtus post mortem floret*.
in: *Pantheon*. 35 (1977). S. 120-125.
- zitiert als Cocke 1977/1.
- Cocke, Richard: Veronese, *l'opera completa*, by Terisio Pignatti.
in: *The Burlington Magazine*. 119 (1977). S. 786-787.
- zitiert als Cocke 1977/2.
- Cocke, Richard: Veronese's 'Family of Darius' at the National Gallery.
in: *The Burlington Magazine*. 120 (1978). S. 325-329.
- Cocke, Richard: The Development of Veronese's critical reputation.
in: *Arte Veneta*. 34 (1980). S. 96-111.
- Cocke, Richard: Veronese's Drawings, a catalogue raisonné.
London 1984.
- Cocke, Richard: Venice, decorum and Veronese.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Venedig 1990. S. 241-255.
(= *Techné*. 8.)
- Coirault, Yves: Saint-Simon - regards sur la Régence.
in: *La Régence*. Paris 1970. S. 98-104.
- Compin, Isabelle/Roquebert, Anne [u.a.]: Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay. T. 3-5: École française.
Paris 1986.
- Conisbee, Philip: Rezension zu Bernard Hercenberg, Bernard: Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737. Paris 1975.
in: *The Burlington Magazine* 118 (1976), S. 868-871.
- Conisbee, Philip: *Painting in eighteenth-century France*.
Oxford 1981.
- Constans, Claire: *Les Tableaux du grand appartement du roi*.
in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*. 26 (1976). S. 157-173.
- Constans, Claire/Babelon, Jean-Pierre: *Musée National du château de Versailles. Les peintures*. Vol. 1.2.
Paris 1995.
- Constant, Jean-Marie: *Absolutisme et modernité*.
in: Chaussinand-Nogaret, Guy [u.a.]: *Histoire des élites en France du XVI^e au XX^e siècle*.
Paris 1991. S. 145-214.
- Cormack, Malcolm: *The Drawings of Watteau*.
London [usw.] 1970.
- Corsini, Piero [Hrsg.]: *Piero Corsini Inc. - Important old Master Paintings and discoveries of the past year*.
New York 1986.
[Katalog zur Ausstellung New York 1986.]
- Cotté, Sabine: *Un Exemple du "goût italien" - la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*.
in: *Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises*. Paris 1988. S. 39-46.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Mailand 1988-1989.]

- Coutts, Howard: The Collecting of Veronese drawings in the 17th and 18th centuries.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 68-76.
(= Techné. 8.)
- Crelly, William R.: The Paintings of Simon Vouet.
New Haven, London 1962.
(= Yale Publications in the History of Art. 14.)
- Crosato, Luciana Larcher: La Bottega di Paolo Veronese.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 256-265.
(= Techné. 8.)
- Crow, Thomas E.: Painters and public life in eighteenth-century Paris.
New Haven, London 1985.
- Crow, Thomas E.: La Critique des lumières dans l'art du dix-huitième siècle.
in: Revue de l'art. 73 (1986). S. 9-16.
- Cuzin, Jean-Pierre: Deux Dessins du British Museum: Watteau, ou plutôt La Fosse.
in: Revue du Louvre. 31 (1981). S. 19-21.
- Cuzin, Jean-Pierre: Fragonard, Leben und Werk, Œuvre-Katalog der Gemälde.
München 1988.
- zitiert als Cuzin 1988/1
- Cuzin, Jean-Pierre: Fragonard, un nouvel examen.
in: Revue de l'Art. 80 (1988). S. 83-87.
- zitiert als Cuzin 1988/2
- Dacier, Émile: La Curiosité au XVIII^e siècle: la vente Charles Coypel d'après les notes manuscrites de P.-J. Mariette.
in: La Revue de l'art ancien et moderne. 61 (1932). S. 61-72; 131-144.
- Dacier, Émile: La Curiosité au XVIII^e siècle: Choiseul collectionneur.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 36 (1949), S. 47-74.
- Daniel, Sergej: Französische Malerei, aus russischer Sicht.
Bournemouth, St. Petersburg 1996.
- Daniels, Jeffery: Sebastiano Ricci in England.
in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo.
Mailand 1975. S. 68-82.
(= Biennali d'arte antica / Udine.)
- Daniels, Jeffery: L'Opera completa di Sebastiano Ricci.
Milano 1976.
-zitiert als Daniels 1976/1.
- Daniels, Jeffery: Sebastiano Ricci.
Hove 1976.
-zitiert als Daniels 1976/2.
- Daulte, François: Fragonard.
Bern 1954.
[Katalog zur Ausstellung Bern 1954.]
- Jacques-Louis David, 1748-1825.

Paris 1989.

[Katalog zur Ausstellung, Paris und Versailles 1989-1990.]

Debaisieux, Françoise: Caen musée des Beaux-Arts. Peintures françaises des XVII^e et XVIII^e siècles.
Paris 2000.

(= Inventaire des collections publiques françaises. 44.)

Delalande

s. Regnault Delalande.

Deloffre, Frédéric: Robert Challe, témoin de son temps en 1716.
in: La Régence. Paris 1970. S. 83-97.

Delteil, Loys: Manuel de l'amateur d'estampes du XVIII^e siècle.
Paris [um 1910].

Denk, Claudia/Paul, Eveliina/Renger, Konrad [Red.]: Venus, Bilder einer Göttin. Hrsg. von den
Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
München 2001.
[Katalog zur Ausstellung München, Alte Pinakothek 2001.]

Derschau, Joachim von: Sebastiano Ricci. Ein Beitrag zu den Anfängen der venezianischen
Rokokomalerei.
Heidelberg 1922.
(= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Bd 6.)

Deslandres, Yvonne: Watteau peintre du costume de son temps.
in: Moureau, F./Morgan Grasselli, M. [Hrsg.]: Antoine Watteau (1684-1721). Genf, Paris 1987.
S. 247-254.

Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781.
Paris 1984.
[Katalog zur Ausstellung Paris, 1984-1985.]

Dilke, Emilia F.S.: Jean-François de Troy et sa rivalité avec François Le Moine.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 21 (1899). S. 280-290.

Dimier, Louis: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 1.2.
Paris, Bruxelles 1928-1930.

Duclaux, Lise: Natoire dessinateur.

in: Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins, estampes et
tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression. Nîmes 1987. S. 20-22.
[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]

Duclaux, Lise: Charles Natoire, 1700-1777.
Paris 1991.
(= Cahiers du dessins français. 8.)

Dumesnil, Jules-Antoine: Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec
les artistes.
T.1-3.
Paris. 1856-1858.
T. 1: Pierre-Jean Mariette. 1856.
T. 2: Jean-Baptiste Colbert, surintendant des bâtiments du roi, 1625-1683. 1857.
T. 3: J.-B. Louis-Georges Seroux d'Agincourt; Thomas-Aignan Desfriches. 1715-1814. 1858.

- Duplessis, Georges: Les Ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVII^e et XVIII^e siècles. (1611-1800). Paris 1874.
- Dussieux, L. [u.a.] (Hrsg.): Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale de Peinture et des Sculpture. T. 1.2. Paris 1854.
- Duverger, Eric: Réflexions sur le commerce d'art au XVIII^e siècle.
in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Bonn 1967. Bd 3, S. 65-87.
(= Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, 1964.)
- Ebert-Schifferer, Sybille/Emiliani, Andrea/Schleier, Erich: Guido Reni und Europa. Frankfurt 1988.
[Katalog zur Ausstellung Frankfurt a.M. 1988-1989.]
- Eidelberg, Martin P.: Watteau's "Le Rendez-vous".
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 70 (1967). S. 285-294.
- Eidelberg, Martin P.: Watteau's Drawings. Their use and significance. New York, London 1977.
(= Outstanding Dissertations in the Fine Arts.)
- Eidelberg, Martin/Rowlands, Eliot W: The Dispersal of the last Duke of Mantua's paintings.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 123 (1994). S. 207-294.
- Eisenstadt, Mussia: Watteau's Fêtes galantes und ihre Ursprünge. Berlin 1930.
- Eisler, Colin: Veronese, Flanders and France. A new page from van Dyck's Italien sketchbooks.
in: Châtelet, Albert/Reynaud, Nicole [Hrsg.]: Études d'art français offertes à Charles Sterling. Paris 1975. S. 207-212.
- Emmerich, C.: Zu zwei Gemälden Antoine Watteaus.
in: Dresdener Kunstblatt. 6 (1962). S. 21.
- Engel, Claire-Eliane: Le Régent collectionneur.
in: La Régence. Paris 1970. S. 58-65.
- Ergmann, Raoul: Louvre, Peinture du XVIII^e. Paris 1990.
(= Connaissance des Arts, numéro spécial.)
- Eriksen, Svend: Early Neo-Classicism in France. The creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century. London 1974.
- Nell' Età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII. Bologna, Washington D.C., New York 1986.
[Katalog zur Ausstellung Bologna 1986.]
- Ferrari, Oreste/Scavizzi, Giuseppe: Luca Giordano. 1-3. Neapel 1966.

Fiocco, Giuseppe: Paolo Veronese.
Rom 1934.

Fohr, Robert: Tours, musée des Beaux-Arts, Richelieu, musée municipal, Azay-le-Ferron, château
- Tableaux français et italiens du XVII^e siècle.
Paris 1982.

Fomiceva, T.D.: I Dipinti di Sebastiano Ricci nella raccolta dell'Ermitage.
in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Mailand 1975.
S. 135-139.
(= Biennali d'arte antica / Udine.)

Fontaine, André: Les Doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques.
Paris 1909.
[Reprint: Genf 1970.]

Fontaine, André: Académiciens d'autrefois. Le Brun, Mignard, les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon,
Arcis, Paillet, etc.
Paris 1914.

Fontaine, André: Les Collections de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture.
Paris 1930.

Fredericksen, Burton B./ Zeri, Federico: Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North
American public collections.
Cambridge (Mass.) 1972.

Fredericksen, Burton B. [Hrsg.]: The Index of paintings sold in the British isles during the 19th century.
Vol. 1-3.
Sta. Barbara, Oxford 1988.

Gaehtgens, Thomas/Lugand, Jacques: Joseph-Marie Vien, peintre du roi (1716-1809).
Paris 1988.

Gaehtgens, Thomas: The Tradition of antiacademism in eighteenth-century French art.
in: Hargrove, June [Hrsg.]: The French Academy. Newark, London, Toronto 1990. S. 206-218.

Gaehtgens, Thomas: Die Gestalt der Venus im 18. Jahrhundert in Frankreich.
in: Denk/Paul/Renger[Red.]: Venus, Bilder einer Göttin. München 2001. S. 75-89.
[Katalog zur Ausstellung München, Alte Pinakothek 2001.]

Galli Rosso, Chiara: Un Pittore Francese a Venezia - Jean Raoux, 1707-1798 [sic !].
in: Arte Veneta. 43 (1989/90). S. 61-67.

Gallwitz, Klaus: Französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Louvre.
Frankfurt a.M. 1986.
[Katalog zur Ausstellung Frankfurt 1986-1987.]

Garas, Klara: Paolo Veronese - copie, falsi ed imitazioni nel Settecento.
in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna Critica und
künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 65-71.
(= Studi. Bd 8.)
- zitiert als Garas 1990/1.

Garas, Klara: Veronese e il collezionismo del Nord nel XVII-XVIII secolo.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 16-24.
(= Techné. 8.)

- zitiert als Garas 1990/2.

Gareau, Michel/Beauvais, Lydia: Charles LeBrun, premier peintre du roi Louis XIV.
Paris 1992.

Garnier, Nicole: Antoine Coypel (1661-1722) et l'Italie.
in: Colloqui del sodalizio: Sodalizio tra studiosi dell'arte, 2. Ser., 7-8 (1980-1984). S. 123-140.

Garnier, Nicole: Antoine Coypel (1661-1722).
Paris 1989.

Gemin, Massimo: Riflessioni iconografiche sulla cena in casa di Levi.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 367-370.
(= Techné. 8.)

Germer, Stefan: Kunst, Macht, Diskus. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Ludwig XIV.
München 1997.

Giampaolo, Mario di/Muzzi, Andrea: Correggio, die Zeichnungen
Basel 1990.

Gioseff, Decio: Colore e spazio in Paolo Veronese.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 88-93.
(= Techné. 8.)

Gisolfi Pechukas, Diana: Veronese and his collaborators at "La Soranza".
in: Artibus et historiae. 15 (1987). S. 67-108.

Gisolfi Pechukas, Diana: Paolo Veronese e i suoi primi collaboratori.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 25-35.
(= Techné. 8.)

Goering, Max: Paolo Veronese und das Settecento.
in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. 61 (1940). S. 100-124.

Goguel, Catherine Monbeig: Taste and trade - the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre.
in: The Burlington Magazine. 130 (1988). S. 821-835.

Goldschmidt, Ernst [u.a.]: Masterpieces of eighteenth-century Venetian drawing.
Brüssel 1983.
[Katalog zur Ausstellung Brüssel, Palais des Beaux-Arts 1983.]

Goncourt, Edmond de: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau.
Paris 1875.

Goncourt, Edmond und Jules de: L'Art du dix-huitième siècle.
[Reprint der Pariser Werkausgabe aus den Jahren 1854-1934; = Œuvres complètes. T. 3-5.]
Genf, Paris 1985.

Gould, Cecil: The Paintings of Correggio.
London 1976.

Gould, Cecil: Bernini in France. An episode in 17th-century history.
Princeton, N.J., 1982.

- Gould, Cecil: Veronese. Venere e Adone. Influssi dell' antichità e dell'Italia centrale.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990.S. 285-289.
(= Techné. 8.)
- Gouzi, Christine: Jean Restout, 1692-1768, peintre d'histoire à Paris.
Paris 2000.
- Grassi, Luigi/Pepe, Mario: Dizionario della critica d'arte. Vol. 1.2.
Turin 1978.
- Graves, Algernon: Art Sales from early in the eighteenth century to early in the twentieth century.
Vol. 1-3.
London 1918-1921.
[Reprint: New York 1970]
- Grivel, Marianne: Le Commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle.
Genf 1986.
(= École Pratique des Hautes Études. Sec. 4, 6. Histoire et civilisation du livre. 16.)
- Grouchy, vicomte de/Guiffrey, Jules: Contrat de mariage et testament du peintre Hyacinthe Rigaud.
(1703-1715).
in: Nouvelles Archives de l'art français. Sér. 3. T. 7. (1891), S. 50-74.
- Guicharnaud, Hélène: L'Œuvre mythologique gravé de Louis de Boullogne.
in: Gazette des BeauxArts.T. 124 (1994). S. 233-242.
- Guiffrey, Jean: Avis de parents, procès-verbal de suicide et inventaire des biens de François Le Moyne,
premier peintre du roi (12. 8. 1693-4.6.1737).
in: Nouvelles Archives de l'Art Français. (1877). S. 184-218.
- Guiffrey, Jean: Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. T. 1-5.
Paris 1881-1901.
- Guiffrey, Jean/Marcel, Pierre: Inventaire général des dessins du musée du Louvre et du musée
de Versailles.
École française. T. 1-11.
Paris 1907-1929.
- Guillaume, Germaine: La Collection d'estampes du duc de Mortemart (1681-1746) en son hôtel du 14,
rue Saint-Guillaume.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1963 (1964). S. 285-292.
- Hadeln, Detlev von: Veronese's Venus at her toilet.
in: The Burlington Magazine. 54 (1929). S. 115-116.
- Haffner, Christel: La Vrillière, collectionneur et mécène.
in: Seicento, le siècle de Caravage dans les collections françaises. Paris 1988. S. 29-38.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Mailand 1988-1989.]
- Halbout, Monique: Trois Œuvres de J.-B. M. Pierre dans des musées de province.
in: La Revue du Louvre et des musées de France. 23 (1973). S. 249-254.
- Halbout, Monique/Rosenberg, Pierre: À propos de Jean-Baptiste-Marie Pierre.
in: The Stanford Museum. 4-5 (1975). S. 12-19.
- Hamilton, Carrie A./Downing, Rosamund: Annexes.
in: Bailey, Colin B./Hamilton, Carrie A.: Les Amours des dieux. Fort Worth, Paris 1991.

S. 448-466.

[Katalog zur Ausstellung Paris, Philadelphia, Fort Worth 1991-1992.]

Hanke, Heinz R.: Die Entführung der Europa. Eine ikonographische Untersuchung.
Köln 1963.

Harth, Erica: Ideology and culture in seventeenth-century France.
Ithaca, London 1983.

Haskell, Francis: Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England
and France.
Ithaca, N.Y., 1976.

Haskell, Francis: Patrons and painters.
New Haven [usw.] 1980.

Haskell, Francis: Die schwere Geburt des Kunstbuchs.
Berlin 1993.

Haskell, Francis: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock.
Köln 1996.

Hattori, Cordélia: À la Recherche des dessins de Pierre Crozat.
in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1997 (1998). S. 179-208.

Healy, Fiona: Die Venus in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.
in: Denk/Paul/Renger[Red.]: Venus, Bilder einer Göttin. München 2001. S. 51-73.

Heinich, Nathalie: Du Peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'Age classique.
Paris (um 1993).

Held, Jutta: Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und
die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie.
Berlin 2001.

Hendy, Philip: Watteau and Rubens.
in: The Burlington Magazine. 49 (1926). S. 137-138.

Hercenberg, Bernard: Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l'Académie de France à Rome,
1668-1737.
Paris 1975.
(= Académie de France à Rome. 1.)

Hildebrand, Josephine: Rollen der Europa. Von der geraubten Götterbraut zur venusgleichen Verführerin.
in: Die Verführung der Europa. Berlin 1988. S. 36-51.
[Katalog zur Ausstellung Berlin 1988.]

Himmelfarb, Hélène: Saint-Simon et les 'nouveaux savants' de la régence.
in: La Régence. Paris 1970. S. 105-124.

Hobson, Marian: Diderot, the Academy, and manner.
in: Hargrove, June [Hrsg.]: The French Academy. Newark, London, Toronto 1990. S. 91-115.

Hofmann, Karl-Ludwig: Die Akademie Europas im 18. Jahrhundert - Französische Künstler in Rom.
in: Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen
Ermitage St. Petersburg. Karlsruhe 1996. S. 55-68.
[Katalog zur Ausstellung Karlsruhe 1996.]

- Holmes, Mary Tavener: Nicolas Lancret, 1690-1743. Ed. by Joseph Focarino.
New York 1991.
[Katalog zur Ausstellung New York, Fort Worth 1991/1992.]
- Huard, Georges: Nattier. 1685 à 1766.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris & Bruxelles 1930.
S. 93-132.
- Hubala, Erich: Die Kunst des 17. Jahrhunderts.
Berlin 1990.
(= Popyläen Kunstgeschichte. Sonderausg. Bd 9.)
- Hüttinger, Eduard: Mythos Venedig.
in: Kunst in Venedig - Gemälde und Zeichnung, 16.-18. Jh./ Arte a Venezia XVI-XVIII secolo -
dipinti e disegni. Ingelheim 1987. S. 21-29.
[Katalog zur Ausstellung Ingelheim 1987.]
- Hultegger, Adeline: Notes sur la formation des collections de peintures de Louis XIV. (L'entrée dans le
cabinet du roi des tableaux provenant de Jabach, Marzarin, Fouquet, etc.)
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. (1954), S. 124-134.
- Hulton, Paul: Watteau. Drawings in the British Museum.
London 1980.
[Katalog zur Ausstellung London 1980/81.]
- Huyghe, R.: L'Univers de Watteau.
in: Adhémar, H.: Watteau. Paris 1950. S. 1-60.
- Imdahl, Max: Kunstgeschichtliche Exkurse zu Perraults 'Parallèle des Anciens et des Modernes'.
in: Perrault, Charles: Parallèle des anciens et des modernes. München 1964. S. 65-79.
- Imdahl, Max: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich.
München 1987.
- Ingamells, John/Lank, Herbert: The Cleaning of Watteau's "Les Charmes de la vie".
in: The Burlington Magazine. 25 (1983). S. 733-738.
- Ingamells, John: The Wallace Collection, catalogue of pictures.3: French before 1815.
London 1989.
- Ingersoll-Smouse, Florence: L'Œuvre peint de Paul Véronèse en France.
in: Gazette des Beaux-Arts. Pér. 5. T. 16 (1927), S. 211-235.
Gazette des Beaux-Arts. Pér. 5. T. 18 (1928), S. 25-48.
- zitiert als Ingersoll-Smouse 1927-1928.
- Ingersoll-Smouse, Florence: Pater.
Paris 1928.
- Ingrams, Rosalind: Bachaumont - a Parisian connoisseur of the eighteenth century.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 75 (1970). S. 11-28.
- Ivanoff, Nicola: The Paintings in San Giorgio Maggiore.
in: Apollo. 104 (1976). S. 39-47.
- Ivanoff, Nicolas: Charles-Nicolas Cochin et la peinture vénitienne.
in: L'Information d'histoire de l'art. 11 (1966). S. 93-105.

- Jacoby, Beverly Schreiber: A Landscape Drawing by François Boucher after Domenico Campagnola.
in: Master Drawings. 17 (1979). S. 261-272.
- Jacoby, Beverly Schreiber: François Boucher's early Development as a draughtsman, 1720-1734.
New York, London 1986.
- zitiert als Jacoby 1986/1.
- Jacoby, Beverly Schreiber: New light on François Boucher's early work: a lost watercolor exhibited in Florence by Francesco Maria Niccolò Gabburri.
in: Master Drawings. 23/24 (1986). S. 367-377.
- zitiert als Jacoby 1986/2.
- Jaeger, Michael: Die Theorie des Schönen in der italienischen Renaissance.
Köln 1990.
- Jaffé, Michael: Rubens and Italy.
Oxford 1977.
- Janson, Claire: L'Influence de Véronèse sur Rubens.
in: Gazette des Beaux-Arts. Pér. 6. T. 79 (1937), S. 26-36.
- Jean-Richard, Pierrette: L'Œuvre gravé de François Boucher dans la collection Edmond de Rothschild.
Paris 1978.
(= Musée du Louvre. Cabinet des Dessins, Collection Edmond Rothschild, Inventaire général des gravures. École française. 1.)
- Jeannerat, Carlo: L'Adoration des bergers de F. Boucher.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. (1932). S. 75-83.
- Jones, Colin: Madame de Pompadour, images of a mistress.
London 2002.
[Katalog zur Ausstellung London 2002/2003.]
- Jouin, Henry: Charles Natoire et la peinture historique.
in: Nouvelles Archives de l'art français. Sér. 3. T. 5 (1889). S. 139-149.
- Julia, Isabelle: Natoire à Paris et ses rapports avec la grande peinture décorative.
in: Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression. Nîmes 1987.
S. 14-18.
[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]
- Kahnt, Helmut; Knorr, Bernd: Alte Maße, Münzen und Gewichte.
Mannheim, Wien, Zürich 1987.
- Kavanagh, Thomas M.: Libertinage and modernity.
in: Yale French Studies. 94 (1998), S. 79-100.
- Keller, Harald: Die Kunst des 18. Jahrhunderts.
Berlin 1984.
(= Propyläen Kunstgeschichte in 12 Bänden, Bd 10.)
- Kenny, Robert: The Théâtre Italien in France.
in: West, Shearer [Hrsg.]: Italian Culture in Northern Europe in the eighteenth century.
Cambridge 1999. S. 172-186.

- Kent, Neil: Gustaf III and Italian culture.
in: West, Shearer [Hrsg.]: Italian Culture in Northern Europe in the eighteenth century.
Cambridge 1999. S. 187-206.
- Kimball, Fiske: Le Style Louis XV. Origine et évolution du Rococo.
Paris 1949.
- Kirchner, Thomas: Neue Themen - neue Kunst ? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren.
in: Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke [Hrsg.]: Historienmalerei in Europa. Mainz 1990.
S. 107-119.
- Klinge, Margret: David Teniers de Jonge. Schilderijen, tekeningen.
Antwerpen 1991.
[Katalog zur Ausstellung Antwerpen 1991.]
- Klütsch, Margot: Caravaggio und die französische Malerei des 17. Jahrhunderts.
[Phil. Diss. Universität Köln 1974.]
- Knox, George: Antonio Pellegrini, 1675-1741.
Oxford 1995.
- Knox, George: Sebastiano Ricci at Burlington House: a Venetian decoration 'alla Romana'.
in: The Burlington Magazine. 127 (1985). S. 600-609.
- Kobler, Friedrich: Europa.
in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte. Bd 6. Stuttgart 1968. Sp. 366-416.
- Kohle, Hubertus: Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff.
Hildesheim, Zürich, New York 1989.
(= Studien zur Kunstgeschichte. Bd 52.)
- Krückmann, Peter O. [Hrsg.]: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. I.
München, New York 1996.
- Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart.
Darmstadt 1998.
- Kultzen, Rolf: Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. Vollständiger Katalog, Bayerische Staatsgemäldeesammlungen, Alte Pinakothek München. Bd 1.2.
München 1971.
(= Gemäldekataloge, Bayerische Staatsgemäldeesammlungen. 9.)
- Kunst in Venedig - Gemälde und Zeichnung, 16.-18. Jh. Arte a Venezia XVI - XVIII secolo - dipinti e disegni. Ingelheim 1987.
[Katalog zur Ausstellung Ingelheim 1987.]
- Lacroix, P.: XVII^e Siècle. Institution, usages et costumes. France 1590-1700.
Paris 1880.
- Lacroix, P.: XVIII^e Siècle. Institution, usages et costumes. France 1700-1789.
Paris 1875.
- Lahrkamp, Helmut: Zur Biographie des Malers Jan Boeckhorst.
in: Jan Boeckhorst, 1604-1668, Maler der Rubenszeit. Freren 1990. S. 12-38.
[Katalog zur Ausstellung Antwerpen, Münster 1990.]

- Laing, Alastair: Chronology and Boucher's prize-winning pupils.
 in: François Boucher, 1703-1770. New York 1986. S. 15-39.
 [Katalog zur Ausstellung New York, Detroit, Paris 1986/1987.]
 - zitiert als Laing 1986/1.
- Laing, Alastair: Boucher - The search for an Idiom.
 in: François Boucher, 1703-1770. New York 1986. S. 56-72.
 [Katalog zur Ausstellung New York, Detroit, Paris 1986/1987.]
 - zitiert als Laing 1986/2.
- Laing, Alastair: Catalogue of Paintings.
 in: François Boucher, 1703-1770. New York 1986. S. 90-324.
 [Katalog zur Ausstellung New York, Detroit, Paris 1986/1987.]
 - zitiert als Laing 1986/3.
- Laing, Alastair: La Re-Naissance de Vénus, une œuvre des débuts de Boucher retrouvée à Paris.
 in: Revue de l'Art. 103 (1994). S. 77-81.
- Langenskiöld, Eric: Pierre Bullet.
 Stockholm 1959.
- Lapauze, Henry: Histoire de l'Académie de France à Rome. T. 1.2.
 Paris 1924.
- Larsen, Erik: The Paintings of Anthony van Dyck. Vol. 1. 2.
 Freren 1988.
- Lauterbach, Iris: Dans le Goût de notre dernière volupté. Europa und die Götterliebschaften in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts.
 in: Die Verführung der Europa. Berlin 1988. S. 153-167.
 [Katalog zur Ausstellung Berlin 1988.]
- Lefrançois, Thierry: Nicolas Bertin (1668-1736), peintre d'histoire.
 Neuilly-sur-Seine 1981.
 - zitiert als Lefrançois 1981.
- Lefrançois, Thierry: Phaéton conduisant le char du soleil de Nicolas Bertin.
 in: La Revue du Louvre et des Musées de France. 31 (1981). S. 282-286.
 - zitiert als Lefrançois 1981 a.
- Lefrançois, Thierry: Charles Coypel, peintre du roi (1694-1752).
 Paris 1994.
- Leloir, M.: Histoire du costume de l'Antiquité à 1914.
 T. 10. Époque Louis XIV. Paris 1934.
 T. 11. Époque Louis XV. Paris 1938.
- Le Moël, Michel/Rosenberg, Pierre: La Collection de tableaux du duc de Saint-Aignan et le catalogue de sa vente illustré par Gabriel de Saint-Aubin.
 in: Revue de l'art. (1969). Nr. 6. S. 51-67.
- Lennon, Madeleine: Modes of connoisseurship. French engravings after Veronese in the 18th century.
 in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 109-116.
 (= Studi. Bd 8.)

- Levey, Michael: A Watteau rediscovered, "Le Printemps" for Crozat.
in: The Burlington Magazine. 106 (1964). S. 53-58.
- Levey, Michael: Painting in Eighteenth-century Venice.
Ithaca 1980.
- Levey, Michael: A Boucher mythological Painting interpreted.
in: The Burlington Magazine. 124 (1982). S. 442-446.
- Levey, Michael: Painting and sculpture in France, 1700-1789.
New Haven, London 1993.
- Levey, Michael: Introduction to 18th-Century Venetian Art.
in: Martineau, Jane/Robison, Andrew (Hrsg.): The Glory of Venice. Art in the eighteenth century.
London 1994. S. 22-41.
[Katalog zur Ausstellung London/Washington 1994-1995.]
- Levitine, George: The Dawn of Bohemianism. The *Barbu* Rebellion and Primitivism in Neoclassical France.
University Park, London 1978.
- Lévy, Jean: Une Vie inconnue d'Antoine Watteau.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1957 (1958). S. 175-203.
- zitiert als Lévy 1958/1.
- Lévy, Jean: Antoine Watteau et François Le Moyne.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 52 (1958). S. 347-354.
- zitiert als Lévy 1958/2.
- Leyzour, Philippe Le: Fables et lumières. Quelques remarques sur la mythologie au XVIII^e siècle.
in: Bailey, Colin B./Hamilton, Carrie A.: Les Amours des dieux. Fort Worth, Paris 1991.
S. XX - XXXI.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Philadelphia, Fort Worth 1991-1992.]
- Leyzour, Philippe Le/Danguerre de Hureaux, Alain: Libertas artibus restituta.
in: Les peintres du roi, 1648-1793. Tours, Toulouse 2000. S. 19 - 23.
[Katalog zur Ausstellung Tours, Toulouse 2000.]
- Lichtenstein, Jacqueline: The Eloquence of color. Rhetoric and painting in the French classical age.
Oxford 1993.
- Llewellyn, Nigel: 'Those loose and immodest pieces': Italian art and the British point of view.
in: West, Shearer [Hrsg.]: Italian Culture in Northern Europe in the eighteenth century.
Cambridge 1999. S. 67-100.
- Locquin, Jean: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785.
Paris 1912.
- Logu, Giuseppe de/Abis, Mario: The golden Centuries of Venetian painting.
Bristol 1978.
- Loire, Stéphane: Louis de Boullogne (1609-1674), peintre, graveur et dessinateur.
in: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français. Année 1997 (1998). S. 99-126.
- Lomax, David: Noël-Nicolas Coypel (1690-1734).
in: Revue de l'art. 57 (1982). S. 29-48.

- Lombard, Alfred: L'abbé du Bos, un initiateur de la pensée moderne (1670-1742).
Paris 1913.
- Lorente Junquera, Manuel: Sobre Veronese en el Prado.
in: Archivo español de arte. 42 (1969). S. 235-243.
- Lossky, Boris: Deux Tableaux de François Le Moyne au Musée des Beaux-Arts de Tours.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1953). S. 27-34.
- Lucco, Mauro [Hrsg.]: La pittura nel Veneto - Il Seicento. T. 1.
Mailand 2000.
- Lugt, Frits: Les Marques de collections de dessin & d'estampes [...]. Hauptwerk und Suppl.
Amsterdam 1921.
[Reprint: Le Haye 1956.]
- Lugt, Frits: Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Pér. 1-4.
La Haye, Paris 1938-1987.
- MacAllister Johnson, William: Les morceaux de réception, protocole et documentation.
in: Les peintres du roi, 1648-1793. Tours, Toulouse 2000. S. 31-49.
[Katalog zur Ausstellung Tours, Toulouse 2000.]
- Macard, Micaela von: Rokoko oder das Experiment am lebenden Herzen. Galante Ideale und
Lebenskrisen.
Reinbek 1994.
(= Rowohlts Enzyklopädie, Kulturen und Ideen. 470.)
- MacWilliam, Neil [Hrsg.]: A Bibliography of salon criticism in Paris from the Ancien Régime to the
Restoration, 1699-1827.
Cambridge [usw.] 1991.
- Mai, Ekkehard: Poussin, Félibien und Le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an
der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris.
in: Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke [Hrsg.]: Historienmalerei in Europa. Mainz 1990. S. 9-25.
- Mai, Ekkehard/Tapié, Alain [Hrsg.]: Glanzlichter des Barock. Meisterwerke aus dem Musée des
Beaux-Arts in Caen.
Köln 1993.
[Katalog zur Ausstellung Köln 1993.]
- Mai, Ekkehard/Weber-Woelk Ursula [Hrsg.]: Faszination Venus. Bilder eine Göttin von
Cranach bis Cabanel.
Köln 2000.
[Katalog zur Ausstellung Köln 2000/2001.]
- Mantz, Paul: Charles Natoire. Correspondance avec Antoine Duchesne, prévôt des batiments du roi.
in: Archives de l'art français. T. 2 (1852-1853). S. 246-304.
- Marandel, J. Patrice: Boucher and Europe.
in: François Boucher, 1703-1770. New York 1986. S. 73-88.
[Katalog zur Ausstellung New York, Detroit, Paris 1986/1987]
- Marcel, Pierre: La Peinture française au début du dix-huitième siècle, 1690-1721.
Paris 1906.

- Mardrus, Françoise: Le Guide, la curiosité et la galerie du Palais Royal.
in: Histoire de l'art. 21/22 (1993), S. 17-25.
- Marini, Remigio/Piovene, Guido: L'opera completa del Veronese. Pres. di Guido Piovene, app.
critici e filologici di Remigio Marini.
Mailand 1968.
- Martineau, Jane/Robison, Andrew [Hrsg.]: The Glory of Venice. Art in the eighteenth century.
London 1994.
[Katalog zur Ausstellung London, Washington 1994-1995.]
- Mathey, Jacques: Remarques sur la chronologie des peintures et dessins d'Antoine Watteau.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. (1939). S. 150-260.
- Mathey, Jacques: Le Rôle décisif des dessins dans l'oeuvre de Watteau.
in: Connaissance des arts. 86 (1959). S. 40-49.
- zitiert als Mathey 1959/1.
- Mathey, Jacques, Antoine Watteau, peintures réapparues, inconnues, ou négligées par les historiens.
Paris 1959.
- zitiert als Mathey 1959/2.
- Mathey, Jacques: Drawings by Watteau and Gillot.
in: The Burlington Magazine. 102 (1960). S. 354-360.
- Mattick, Paul [Hrsg.]: Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art.
Cambridge 1993.
- Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu: Correggio in der deutschen Kunstanschauung in der Zeit
von 1750 bis
1850.
Baden-Baden, Strasbourg 1970.
- Mérot, Alain: La Peinture française au XVII^e siècle.
Paris, Mailand 1994.
- Messelet, Jean: Nicolas Coypel. 1690 à 1734.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris, Bruxelles 1930.
S. 217-226.
- Messelet, Jean: Jean Restout (1692-1768).
in: Archives de l'art français. 19 (1938). S. 97-188.
- Meyer, Jacques: La Vie quotidienne au temps de la Régence.
Paris 1979.
- Meyer zur Capellen, Jürg: Paolo Veronese und die jungen Carracci.
in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna Critica und
künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 41-50.
(= Studi. Bd 8.)
- Michalski, Sergiusz: Studien zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Eine
Forschungsrevolution und die Folgen.
in: Kunstchronik. 44 (1991). S. 415-441.
- Michel, Christian: Les Fêtes galantes, peintures de genre ou peintures d'histoire?
in: Moureau, F./Morgan Grasselli, M. [Hrsg.]: Antoine Watteau (1684-1721). Genf, Paris 1987.

S. 111-112.

Michel, Christian: Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758). Éd. en fac-simile avec une introduction et des notes.
Rom 1991.

Michel, Christian: Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières.
Rom 1993.

Michel, Patrick: Quelques Aspects du marché de l'art à Paris dans la 2^e moitié du XVIII^e siècle. Collectionneurs, ventes publiques et marchands.
in: North, Michael [Hrsg.]: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert. Berlin 2002. S. 25-46.
(= Aufklärung und Europa. Bd 8.)

Miller, Valentine: The Borrowings of Watteau.
in: The Burlington Magazine. 51 (1927). S. 37-44.

Mireur, Hippolyte: Dictionnaire des ventes d'art, faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles. Vol. 1-7.
Paris 1901-1912.
[Reprint: Saint-Romain-au-Mont-d'Or 2001.]

Morgan Grasselli, Margaret/Rosenberg, Pierre: Watteau. 1684-1721.
Berlin 1985.
[Katalog zur Ausstellung Washington, Paris, Berlin 1984/1985.]

Morgan Grasselli, Margaret: New Observations on some Watteau drawings.
in: Moureau, F./Morgan Grasselli, M. [Hrsg.]: Antoine Watteau (1684-1721). Genf, Paris 1987. S. 95-102.
- zitiert als Morgan Grasselli 1987/1.

Morgan Grasselli, Margaret: The Drawings of Antoine Watteau. Stylistic development and problems of chronology.
Phil. Diss. Harvard University 1987.
- zitiert als Morgan Grasselli 1987/2.

Mortier, Roland: Diderot an the 'Grand Goût'. The prestige of history painting in the eighteenth century.
Oxford 1982.
(= The Zaharoff Lecture for 1981-2.)

Mouilleseaux, Jean-Pierre: David. A classical painter against the Academy and a teacher of the French school.
in: Hargrove, June [Hrsg.]: The French Academy. Newark, London, Toronto 1990. S. 131-139.

Moura Sobral, Luis de: La Redécouverte d'un "Grand Prix" du XVII^e siècle: la 'Construction de l'Arche de Noé' par Nicolas Bertin.
in: La Revue du Louvre et des Musées de France. 37 (1987). S. 184-187.

Moureau, Françoise: Die Ikonographie der Theaterfiguren.
in: Morgan Grasselli, Margaret/Rosenberg, Pierre: Watteau. 1684-1721. Berlin 1985. S. 511-532.
[Katalog zur Ausstellung Washington, Paris, Berlin 1984/1985.]
- zitiert Moureau 1985/1.

Moureau, Françoise: Watteau in seiner Zeit.
in: Morgan Grasselli, Margaret/Rosenberg, Pierre: Watteau. 1684-1721. Berlin 1985. S. 469-510.

[Katalog zur Ausstellung Washington, Paris, Berlin 1984/85.]
- zitiert als Moureau 1985/2.

Moussali, Ulysse: Les Sources flamandes de A. Watteau.

in: Revue belge d'archéologie et de l'histoire de l'art. 24 (1955). S. 75-80.

Mundt, Barbara: Große Bild-Erfindungen. Beispiele künstlerischer Interpretation des Europa-Themas in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts.

in: Die Verführung der Europa. Berlin 1988. S. 115-138.

[Katalog zur Ausstellung Berlin 1988.]

Muraro, Michelangelo: Giovanni Battista Tiepolo fra Ricci e Piazzetta.

in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Mailand 1975. S. 59-66.

(= Biennali d'arte antica / Udine.)

Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression.
Nîmes 1987.

[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]

Navarra-Le Bihan, Cécile: L'Inventaire après décès du sculpteur Jean-Jacques Caffieri.

in: Gazette des Beaux-Arts. T. 138 (2001). S. 97-120.

Neumann, Robert: Watteau's "L'Enseigne de Gersaint" and baroque emblematic tradition.

in: Gazette des Beaux-Arts. T. 104 (1984). S. 153-164.

Nicolson, Benedict: Sebastiano Ricci and Lord Burlington.

in: The Burlington Magazine. 105 (1963). S. 121-125.

Le Noces de Cana de Véronèse. Une œuvre et sa restauration.

Paris 1992.

[Katalog zur Ausstellung Paris 1992/1993.]

Nolhac, Pierre de: Boucher, premier peintre du roi.

Paris 1925.

Nolhac, Pierre de: Peintres français en Italie.

Paris 1934.

Nordenfalk, Carl: The Stockholm Watteaus and their secret.

in: Stockholm Nationalmuseum Bulletin. 2 (1979). S. 105-140.

Oberreuter-Kronabel, Gabriele: "L'Union de la peinture et du dessin". Zu Veronese und venezianischem "Colorismo" in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts.

in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 117-123.

(= Studi. Bd 8.)

Olivato, Loredano: Sebastiano Ricci restauratore.

in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Mailand 1975. S. 20-23.

(= Biennali d'arte antica / Udine.)

Ost, Hans: Veronese und Tizian.

in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 31-40.

(= Studi. Bd 8.)

P.G.: Catalogue de tableaux de Mr. de Jullienne.

in: *Connaissance des Arts*. 50 (1956). S. 65-69.

Pallucchini, Rodolfo: *La Pittura nel Veneto - Il Settecento*. T. 1.2.

Mailand 1995-1996.

Pallucchini, Rodolfo: *La Pittura veneziana del Seicento*. T. 1.2.

Mailand 1981.

Pallucchini, Rodolfo: *Sebastiano Ricci e il rococò europeo*.

in: *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*.

Mailand 1975. S. 9-19.

(= Biennali d'arte antica / Udine.)

Pallucchini, Rodolfo: *Venedig und Europa im 18. Jahrhundert*.

in: Steingraber, Erich [Hrsg.]: *Venedig - Malerei des 18. Jahrhunderts*. München 1987. S. 10-21.

[Katalog zur Ausstellung München 1987.]

Panofsky, Dora: *Gilles or Pierrot? Iconographic notes on Watteau*.

in: *Gazette des Beaux-Arts*. T. 39 (1952). S. 319-340.

Parker, K. T.: *The Drawings of Antoine Watteau*.

London 1931.

[Reprint New York 1970.]

Parker, K.T./Mathey, Jacques: *Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné*. T. 1. 2.

Paris 1957.

Parmantier, Nicole: *Watteau und seine Freunde*.

in: Morgan Grasselli, Margaret/Rosenberg, Pierre: *Watteau. 1684-1721*. Berlin 1985. S. 31-52.

[Katalog zur Ausstellung Washington, Paris, Berlin 1984/1985.]

Pedrocco, Filippo: *Venezia*.

in: Lucco, Mauro [Hrsg.]: *La Pittura nel Veneto - Il Seicento*. T. 1. Mailand 2000. S. 13-119.

Les Peintres du roi, 1648-1793.

Tours, Toulouse 2000.

[Katalog zur Ausstellung Tours, Musée des Beaux-Arts / Toulouse, Musée des Augustins 2000.]

Perez, Marie-Felicie: *La Collection de tableaux de Louis Bay, seigneur de Curis (1631?-1719)*

d'après son inventaire après décès.

in: *Gazette des Beaux-Arts*. T. 95 (1980). S. 183-186.

Pérouse de Montclos, Jean-Marie/Polidori, Robert: *Versailles*.

Köln 1996.

Philips, C.: *Rubens and Watteau*.

in: *The Burlington Magazine*. 12 (1907). S. 250.

Piai, M.: *Il 'Veronese Revival' nella pittura veneziana del '700*.

in: *Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*. 133 (1974/75). S. 295-312.

Pigler, A.: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und*

18. Jahrhunderts. Bd. 2.

Budapest 1956.

Pignatti, Terisio: Entre Baroque et Rococo.
in: L'Œil. 174-175 (Juni/Juli 1969). S. 3-9.

Pignatti, Terisio: Veronese. L'opera completa. Vol. 1. 2.
Venedig 1976.

Pignatti, Terisio/Crombie, Theodore: Veronese and his interest in landscape in the 1580s. The Rest on the return from Egypt in context.
in: Apollo. 116 (1982). S. 140-145.

Pignatti, Terisio: Il *Martirio di Santa Caterina* Tallard di Paolo Veronese.
in: Artibus et Historiae. 20 (1989). S. 59-72.

Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo: Veronese. Catalogo completo dei dipinti.
Firenze 1991.

Pignatti, Terisio/Pedrocco, Filippo: Veronese. T. 1. 2.
Mailand 1995.

Pilo, Giuseppe Maria: Piazzetta, Longhi, Ricci - una perizia impugnabile per Veronese.
in: Arte Veneta. 13/14 (1959/60). S. 219-220.

Pilo, Giuseppe Maria: Rubens e l'eredità del Rinascimento italiano.
in: Bodart, Didier [Hrsg.]: Pietro Paolo Rubens (1577-1640). Mailand 1990. S. 21-27.
[Katalog zur Ausstellung Padua, Rom, Mailand 1990.]

Piovene, Guido: L'opera completa del Veronese. 1968.
s. Marini.

Piovene, Guido/Pallucchini, Anna: L'Opera completa di Giambattista Tiepolo.
Mailand 1968.

Plax, Julie Anne: Watteau and the cultural politics of eighteenth-century France.
Cambridge 2000.

Pomian, Krzysztof: Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII^e siècle.
in: Revue de l'art. 43 (1979). S. 23-36.

Pomian, Krzysztof: Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise - XVI^e-XVIII^e siècle.
Paris 1987.

Pommier, Edouard: L'Académie royale de peinture et de sculpture et le modèle italien.
in: Les Peintres du roi, 1648-1793. Tours, Toulouse 2000. S. 51-68.
[Katalog zur Ausstellung Tours, Toulouse 2000.]

Portalis, Roger; Béraldi, Henri: Les Graveurs du 18^e siècle. T. 1- 3.
Paris 1882.
[Reprint: New York 1970.]
(= Burt Franklin: Research & source work series. 577; Art History & art reference. 27.)

Posner, Donald: Watteau, "A Lady at her toilet".
London 1973.

Posner, Donald: The swinging Women of Watteau and Fragonard.
in: Art Bulletin. 54 (1982). S. 75-88.

- Posner, Donald: Rezension zu Thierry Lefrançois: Nicolas Bertin (1668-1736), peintre d'histoire. 1981.
in: The Art Bulletin. 65 (1983). S. 701-702.
- Posner, Donald: Antoine Watteau.
Berlin 1984.
- Posner, Donald: The Source and sense of Boucher's Diana in the Louvre.
in: Source. 8 (1988). S. 23-27.
- Posner, Donald: Les Belles de Boucher.
in: Bailey, Colin B./Hamilton Carrie A.: Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David. Fort Worth, Paris 1991. S. LX - LXXII.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Philadelphia, Fort Worth 1991/1992.]
- Priever, Andreas: Les Copies, de Zuccaro à Cézanne, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles.
in: Les Noces de Cana de Véronèse. Paris 1992. S. 298-313.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Louvre 1992/1993.]
- Priever, Andreas: Paolo Veronese's "Gastmahl im Hause des Levi" - zu einer wiederentdeckten Zeichnung aus der Sammlung des Duc de Tallard.
in: Pantheon. 51 (1993). S. 92-100.
- Priever, Andreas: Vorbild und Mythos. Die Wirkungsgeschichte der 'Hochzeit zu Kana' Paolo Veronese's.
Sigmaringen 1997.
(= Studi. Bd 16.)
- Puttfarcken, Thomas: Roger de Piles' Theory of art.
New Haven, London 1985.
- Puyvelde-Lassalle, Ghislaine van: Watteau et Rubens.
Brüssel, Paris 1943.
- Rambaud, Mireille: Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750). T.1-2.
Paris 1964-1971.
- Rearick, W. R.: The Art of Paolo Veronese, 1528-1588.
Washington, D.C., 1988.
[Katalog zur Ausstellung Washington 1988/1989.]
- Réau, Louis: Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle. T. 1.2.
Paris 1925. 1926.
- Réau, Louis: Carle van Loo (1705-1765).
in: Archives de l'art français 19 (1938). S. 9-96.
- Rigault, H.: Histoire de la querelle des anciens et des modernes.
Paris 1859.
[Reprint: New York 1973.]
(= Burt Franklin: Research and Source Works Series. 126.)
- Rigon, Fernando [u.a.] [Hrsg.]: I Tiepolo e il Settecento vicentino.
Mailand 1990.
- Rivel, Jean: Louis de Boullogne d'après les sources contemporaines.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1997 (1998). S. 127-145.

Rizzi, Aldo/Bergamini, Giuseppe: Sebastiano Ricci.
Milano 1989.
[Katalog zur Ausstellung Udine 1989.]

Roche, Daniel: Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789.
T. 1.2.
Paris, La Haye 1978.
(= Civilisations et Sociétés. 62.)

Rocheblave, S.: La Peinture française au XVIII^e siècle.
Paris 1937.

Roettgen, Steffi [Hrsg.]: Mengs. Die Erfindung des Klassizismus.
München 2001.
[Katalog zur Ausstellung Padua, Dresden 2001.]

Roland-Michel, Marianne: Antoine Watteau. Das Gesamtwerk.
Berlin 1980.
(= Die großen Meister der Malerei.)

Roland-Michel, Marianne: Watteau. 1684-1721.
München 1984.

Roland-Michel, Marianne: Die französische Zeichnung im 18. Jahrhundert.
Fribourg 1987.

Roland-Michel, Marianne: Die Wertschätzung der französischen Malerei im Europa des 18. Jahrhunderts.
in: Vom Glück des Lebens. Französische Kunst des 18. Jahrhunderts aus der Staatlichen
Ermitage St. Petersburg. Karlsruhe 1996. S. 25-31.
[Katalog zur Ausstellung Karlsruhe 1996.]

Rooses, M.: L'Œuvre de P.P. Rubens. Bd 1-5.
Antwerpen 1886-1892.

Rosand, David: Veronese and his studio in North American collections.
Birmingham 1972.
[Katalog zur Ausstellung Birmingham, Montgomery 1972.]

Rosand, David: Painting in Cinquecento Venice - Titian, Veronese, Tintoretto.
New Haven, London 1982.

Rosenberg, Pierre: À propos de Nicolas Vleughels.
in: Pantheon. 31 (1973). S. 143-153.

Rosenberg, Pierre/Reynaud, Nicole/Compagnon, Isabelle: Musée du Louvres. Catalogue illustré des peintures.
École française, XVII^e et XVIII^e siècle. T. 1.2.
Paris 1974.

Rosenberg, Pierre: S. Ricci et la France: à propos de quelques textes anciens.
in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Mailand 1975.
S. 122-125.
(= Biennali d'arte antica / Udine.)
- zitiert als Rosenberg 1975/1.

Rosenberg, Pierre: The Age of Louis XV. - French painting 1710-1774.
Toledo 1975.
[Katalog zur Ausstellung Toledo, Chicago, Ottawa 1975-1976]

- zitiert als Rosenberg 1975/2.

Rosenberg, Pierre: Le Concours de peinture de 1727.

in: Revue de l'art. 37 (1977). S. 29-42.

- zitiert als Rosenberg 1977/1.

Rosenberg, Pierre: Natoire directeur de l'Académie de France à Rome.

in: Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression. Nîmes 1987. S. 24-31.

[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]

- zitiert als Rosenberg 1977/2.

Rosenberg, Pierre: Diderot et la peinture.

in: Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781. Paris 1984. S. 97-100.

[Katalog zur Ausstellung Paris, 1984-1985]

Rosenberg, Pierre: Un Pierre retrouvé.

in: Paragone. 419-423 (1985). S. 269-273.

- zitiert als Rosenberg 1985/1.

Rosenberg, Pierre: Watteau dessinateur.

in: Revue de l'art. (1985). S. 47-54.

- zitiert als Rosenberg 1985/2.

Rosenberg, Pierre [u.a.]: François Boucher, 1703-1770.

Paris 1986.

[Begleitheft zur Ausstellung Paris, Grand Palais 1986.]

- zitiert als Rosenberg 1986/1.

Rosenberg, Pierre: The Mysterious Beginnings of the Young Boucher.

in: François Boucher, 1703-1770. New York 1986. S. 41-55.

[Katalog zur Ausstellung New York, Detroit, Paris 1986/87.]

- zitiert als Rosenberg 1986/2.

Rosenberg, Pierre: Fragonard.

Paris 1987.

[Katalog zur Ausstellung Paris, New York 1987/1988]

- zitiert als Rosenberg 1987.

Rosenberg, Pierre: Ce qu'on disait de Fragonard.

in: Revue de l'Art. (1987). S. 86-90.

- zitiert als Rosenberg 1987/1.

Rosenberg, Pierre: Tout l'Œuvre peint de Fragonard.

Paris 1989.

- zitiert als Rosenberg 1989/1.

Rosenberg, Pierre: Fragonard à Vérone. Fragonard et Véronese.

in: Verona illustrata. (1989). S. 89 - 91.

- zitiert als Rosenberg 1989/2.

Rosenberg, Perre: Veronese et les voyageurs français du XVIII^e siècle.

in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 121-128.

(= Techné. 8.)

Rosenberg, Pierre/Prat, Louis-Antoine: Nicolas Poussin, 1594-1665.

Paris 1994.

[Katalog zur Ausstellung Paris, Grand Palais 1994/1995]

Rosenberg, Pierre: Jean-François de Troy dessinateur (1679-1752).

in: Revue du Louvre / La Revue des Musées de France. 45 (1995), S. 58-72.

Rosenberg, Pierre/Prat, Louis-Antoine: Antoine Watteau, 1684-1721.

Catalogue raisonné des dessins. T. 1-3.

Mailand 1996.

Rosenberg, Pierre: Watteau's Copies after the old masters.

in: Wintermute, Alan: Watteau and his world. London, New York 1999. S. 50-55.

[Katalog zur Ausstellung New York, Ottawa 1999/2000.]

Rosenthal, Donald A.: La grande Manière. Historical and religious painting in France 1700-1800.

Rochester 1987.

[Katalog zur Ausstellung Rochester, New Brunswick, Atlanta 1987/1988.]

Rowlands, Eliot W.: The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art. Italien Paintings, 1300-1800.

Kansas City, Miss. 1996.

Ruch, John E.: An Album of early drawings by F. Boucher.

in: The Burlington Magazine. 106 (1964). S. 496-500.

Ruggeri, Ugo: Valentin Lefèvre interprete di Paolo Veronese.

in: Rosand, David [Hrsg.]: Interpretazioni veneziane. Studie di storia dell'arte in onore

di Michelangelo Muraro. Venedig 1984. S. 419-425.

Ruggeri, Ugo: Aspetti della Fortuna di Paolo Veronese nella pittura Veneziana del Seicento.

in: Meyer zur Capellen, Jürg/Roeck, Bernd [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 57-63.

(= Studi. Bd 8.)

Ruggeri, Ugo: Per la Fortuna di Paolo Veronese nelle pittura veneziana del Seicento.

in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 139-148.

(= Techné. 8.)

Sahut, Marie-Catherine: Carle Vanloo, premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765).

Nizza 1977.

[Katalog zur Ausstellung Nizza, Clermont-Ferrand, Nancy 1977.]

Sahut, Marie-Catherine: Jean-François de Troy, "l'Histoire d'Esther".

in: La Revue du Louvre et des musées de France. 35 (1985), S. 231-232.

Saint Girons, Baldine: Esthétiques du XVIII^e siècle, le modèle français.

Paris 1990.

(= Dictionnaires des sources.)

Sainty, Guy Stair: The first Painters of the king.

in: Bailey, Colin B. [Hrsg.]: The first Painters of the king. French Royal taste from Louis XIV. to the revolution. New York 1985. S. 9-19.

Saisselin, R.G.: Taste in eighteenth century France. Critical reflections on the origins of aesthetics or an apology for amateurs.

Syracuse, N.Y. 1965.

Sánchez, Alfonso E. Pérez: Veronese e la Spagna nel seicento.

in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S. 94-107.

(= Techné. 8.)

- Sandoz, Marc: Louis-Jean Lagrénée, dit l'ainé (1725-1805), peintre d'histoire.
in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français. Année 1961 (1962). S. 115-136.
- Sandoz, Marc: The Drawings of Louis Jean François Lagrénée, notes for a tentative catalogue raisonné.
in: The Art Quarterly. 26 (1963). S. 47-71.
- Sandt, Udo van de: Note sur les collections de tableaux et leur présentation dans les salles de l'Académie.
in: Les peintres du roi, 1648-1793. Tours, Toulouse 2000. S. 69-76.
[Katalog zur Ausstellung Tours / Toulouse 2000.]
- Sani, Bernardina: La 'Furia francese' de Rosalba Carriera. Ses rapports avec Watteau et les artistes français.
in: Moureau, François/Morgan Grasselli, Margaret [Hrsg.]: Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende. Genf 1987. S. 73-84.
- Sani, Bernardina: Rosalba Carriera.
Turin 1988.
- Santifaller, Maria: Lo Schema compositivo della Adorazione dei Magi.
in: Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo. Mailand 1975.
S. 151-155.
(= Biennali d'arte antica / Udine.)
- Sauvy, Anne: L'Illustration d'un règne. Le cabinet du roi et les projets encyclopédiques de Colbert.
in: L'Art du livre à l'Imprimerie nationale. Paris 1973. S. 102-127.
- Scarpa, Pietro: A Venetian seventeenth-century Collection of old master drawings.
in: Strauss, Walter/Felker, Tracie [Hrsg.]: Drawings defined. New York 1987. S. 383-401.
- Schille, Dorothea: Die Kunsttheorie Antoine Coypels.
Frankfurt a.M.[usw.] 1996.
(= Europäische Hochschulschriften. R. 28. Bd 281.)
- Schmidt, Hans Martin [Hrsg.]: Himmel, Ruhm und Herrlichkeit. Italienische Künstler an rheinischen Höfen des Barock.
Köln, Bonn 1989.
(= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Nr. 128.)
[Katalog zur Ausstellung Bonn 1989.]
- Schnapper, Antoine: Le Grand Dauphin et les tableaux de Meudon.
in: Revue de l'art. 1-2 (1968). S. 57-64.
- Schnapper, Antoine: Antoine Coypel - La Galerie d'Énée au Palais-Royal.
in: Revue de l'art. 5 (1969). S. 33-42.
- Schnapper, Antoine: Esquisses de Louis de Boullogne sur la vie de Saint Augustin.
in: Revue de l'art. 9 (1970). S. 58-64.
- Schnapper, Antoine: Musée de Saint-Étienne, à propos d'un tableau de N. Bertin.
in: La Revue du Louvre et des musées de France. 22 (1972). S. 357-360.
- Schnapper, Antoine: Jean Jouvenet, 1644-1717, et la peinture d'histoire à Paris.
Paris 1974.
(= Artistes français.)

- Schnapper, Antoine: Plaidoyer pour un absent: Bon Boullogne (1649-1717).
in: Revue de l'art. 40-41 (1978). S. 121-140.
- Schnapper, Antoine: J.-L. David und seine Zeit.
Freiburg, Würzburg 1981.
- Schnapper, Antoine/Guicharnaud, Hélène: Louis de Boullogne, 1654-1733.
Paris 1986.
(= Cahiers du dessin français, No. 2.)
- Schnapper, Antoine: The King of France as collector in the seventeenth century.
in: Rotberg, Robert I./Rabb, Theodore K. [Hrsg.]: Art and history - Images and their meaning.
Cambridge usw. 1986. S. 185-202.
- Schnapper, Antoine: Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle.
Paris 1988.
- Schnapper, Antoine: Curieux du grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Œuvres d'art.
Paris 1994.
- Schnapper, Antoine: L'Académie, enseignement et distinction des mérites.
in: Les peintres du roi, 1648-1793. Tours, Toulouse 2000. S. 61-68.
[Katalog zur Ausstellung Tours, Toulouse 2000.]
- Schneemann, Peter Johannes: Geschichte als Vorbild, die Modelle der französischen Historienmalerei, 1747-1789.
Berlin 1994.
- Schianchi, Lucia Fornari: Correggio.
Mailand 1994.
- Schieder, Martin: Jean-Honoré Fragonard und der Pariser Kunstmarkt im ausgehenden Ancien Régime.
in: Kritische Berichte. 21 (1993). S. 10-20.
- Schneider, Jürgen [u.a.] [Hrsg.]: Geld und Währungen in Europa im 18. Jahrhundert.
Stuttgart 1992.
(= Währungen der Welt. 6. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Bd 49.)
- Schreiber Jacoby, Beverly
s. Jacoby Schreiber.
- Schudt, Ludwig: Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert.
Wien, München 1959.
- Schuster, Rainer: Tiepolo - zur Leben und Werk.
in: Krückmann, Peter O. [Hrsg.]: Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. I.
München, New York 1996. S. 65-69.
- Scott, Barbara: Pierre Crozat. A Maecenas of the Régence.
in: Apollo. 97 (1973). S. 11-19.
- zitiert als Scott 1973/1.
- Scott, Barbara: The comtesse de Verrue. A lover of Dutch and Flemish art.
in: Apollo. 97 (1973). S. 20-24.
- zitiert als Scott 1973/2 .

- Scott, Barbara: The marquis de Marigny. A dispenser of royal patronage.
in: Apollo. 97 (1973). S. 25-35.
- zitiert als Scott 1973/3.
- Scott, Barbara: Aignan-Thomas Desfriches. Artist and collector from Orléans.
in: Apollo. 97 (1973). S. 36-41.
- zitiert als Scott 1973/4.
- Scott, Barbara: The duc de Choiseul. A minister in the grand manner.
in: Apollo. 97 (1973). S. 42-53.
- zitiert als Scott 1973/5.
- Scott, Barbara: Pierre-Jean Mariette. Scholar and connoisseur.
in: Apollo. 97 (1973). S. 54-59.
- zitiert als Scott 1973/6.
- Scott, Barbara: Madame du Barry. A royal favourite with taste.
in: Apollo. 97 (1973). S. 60-71.
- zitiert als Scott 1973/7.
- Scott, Barbara: La Live de Jully. Pioneer of Neo-Classicism.
in: Apollo. 97 (1973). S. 72-77.
- zitiert als Scott 1973/8.
- Scott, Barbara: The comte d'Angiviller. The last directeur-général des bâtiments.
in: Apollo. 97 (1973). S. 78-85.
- zitiert als Scott 1973/9.
- Scott, Barbara: Charles Alexandre de Calonne. Economist and collector.
in: Apollo. 97 (1973). S. 86-91.
- zitiert als Scott 1973/10.
- Scott, Katie: Histoire, mythologie et décoration au début du XVIII^e siècle.
in: Bailey, Colin B./ Hamilton, Carrie A.: Les Amours des dieux. Fort Worth, Paris 1991.
S. XXXII - LIX.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Philadelphia, Fort Worth 1991/1992.]
- Scott, Katie: The Rococo Interior. Decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris.
New Haven, London 1995.
- Sérullaz, Arlette: David dessinateur.
in: Jacques-Louis David. Paris 1989. S. 22-29.
- Seznec, Jean: Diderot et les plagiats de Monsieur Pierre.
in: La Revue des arts. 5/2 (1955). S. 67-74.
- Seznec, Jean: Diderot and historical painting.
in: Wassermann, Earl R. [Hrsg.]: Aspects of the eighteenth century. Baltimore 1965. S. 129-142.
- Sgard, Jean: Style Rococo et style Régence.
in: La Régence. Paris 1970. S. 11-20.
- Le Siècle de Titen. L'âge d'or de la peinture à Venise.
Paris 1993.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Grand Palais 1993.]

- Slatkin, Regina Shoolman: Two early Drawings by François Boucher.
in: Master Drawings. 9 (1971). S. 398-403.
- zitiert als Slatkin 1971/1.
- Slatkin, Regina Shoolman: The Fêtes italiennes - their place in Boucher's œuvre.
in: The Metropolitan Museum Journal. 12 (1977). S. 130-139.
- Smirnova, Irina: Le Cene Veronesiane. Problemi iconografici.
in: Gemin, Massimo [Hrsg.]: Nuovi Studi su Paolo Veronese. Venedig 1990. S.359-364.
(= Techné. 8.)
- Sohm, Philip: The critical Reception of Paolo Veronese in eighteen-century Italy, the example of Giambattista Tiepolo as Veronese Redivivus.
in: Meyer zur Capellen, J./Roeck, B. [Hrsg.]: Paolo Veronese. Fortuna critica und künstlerisches Nachleben. Sigmaringen 1990. S. 87-107.
(= Studi. Bd 8.)
- Solé, Jacques: Montesquieu et la Régence.
in: La Régence. Paris 1970. S. 126-130.
- Le Soleil et l'étoile du Nord. La France et la Suède au XVII^e siècle.
Paris 1994.
[Katalog zur Ausstellung Paris 1994.]
- Stackelberg, Jürgen von: Diderot. Eine Einführung.
München, Zürich 1983.
(= Artemis Einführungen. Bd 4.)
- Staley, E.: Rubens and Watteau.
in: The Burlington Magazine. 12 (1907). S. 164.
- Steer, John: Venetian Painting. A concise history.
London 1970.
[Reprint: London 1985.]
- Steingraber, Erich [Hrsg.]: Venedig - Malerei des 18. Jahrhunderts.
München 1987.
[Katalog zur Ausstellung München 1987.]
- Stolpe, Elmar: Nicolas Bertin.
in: Allgemeines Künstlerlexikon. Bd 10. München, Leipzig 1995. S. 93-95.
- Stuffmann, Margret: Charles de La Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 64 (1964). S. 1-119.
- Stuffmann, Margret: Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740).
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 72 (1968). S. 11-143.
- Sutton, Denys: François Boucher, painter of grace and pleasure.
in: Apollo. 125 (1987). S. 92-101.
- zitiert als Sutton 1987/1.
- Sutton, Deny: Jean-Honoré Fragonard, the world as illusion.
in: Apollo. 125 (1987). S. 102-113.
- zitiert als Sutton 1987/2.

- Szabo, George: Seventeenth and eighteenth century French Drawings from the Robert Lehmann Collection.
New York 1980.
[Katalog zur Ausstellung New York, Metropolitan Museum of Art 1980.]
- Tavernier, Ludwig: Das Problem der Naturnachahmung in den kunstkritischen Schriften Charles Nicolas Cochins d.J. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts.
Hildesheim, Zürich, New York 1983.
(= Studien zur Kunstgeschichte. Bd 20.)
- Teyssèdre, Bernard: Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.
Lausanne 1965.
- Thompson, James: Jean-Baptiste Greuze.
New York 1990.
- Thornton, Peter: Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920.
Herford 1985.
- Thuillier, Jacques: Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur.
Paris 1963.
[Katalog zur Ausstellung Versailles 1963.]
- Thuillier, Jacques: L'Influence des Carrache en France. Pour un premier bilan.
in: Les Carrache et les décors profanes. Actes du Colloque organisé par l'École Française du Rome (2.-4. 10.1986). Rom 1988. S. 421-455.
- Ticozzi, Paolo: Le incisione da Paolo Veronese nel Museo Correr.
in: Bollettino dei musei civici veneziani. (1975). S. 6-89.
- Ticozzi, Paolo: Paolo Veronese e i suoi incisori.
Venedig 1977.
[Katalog zur Ausstellung Venedig, Museo Correr 1977.]
- Ticozzi, Paolo: Immagini dal Veronese. Incisioni dal sec. XVI al XIX.
Rom 1978.
[Katalog zur Ausstellung Rom, Villa alla Farnesina alla Lungara 1978/1979.]
- Tietze, Hans/Tietze-Conrat, Erica: The Drawings of the Venetian painters in the 15th and 16th centuries.
New York 1944.
[Reprint: New York 1979.]
- Tietze-Conrat, Erica: Due Componimenti morali di Paolo Veronese.
in: Arte Veneta. (1953). S. 93-99.
- Tolnay, Charles de: "L'Embarquement pour Cythère" de Watteau au Louvre.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 4 (1955). S. 91-102.
- Tosatto, Guy: Charles-Joseph Natoire, 1700-1777, "L'Histoire de Marc-Antoine".
Nîmes 1998.
[Katalog zur Ausstellung Nîmes 1998.]
- Valconover, Francesco: Sebastiano Ricci and the new century.
in: Martineau, Jane / Robison, Andrew [Hrsg.]: The Glory of Venice. Art in the eighteenth century.

- London 1994. S. 69 - 91.
[Katalog zur Ausstellung London, Washington 1994/1995.]
- Vauban, Sébastien Leprêtre de: Vauban. Sa famille et ses écrits, ses oisivetés et sa correspondance.
T. 1. 2.
Paris, Grenoble 1910.
- Vergnet-Ruiz, Jean: Oudry. 1686 à 1755.
in: Dimier, Louis [Hrsg.]: Les peintres français du XVIII^e siècle. T. 2. Paris & Bruxelles 1930.
S. 135-194.
- Viatte, Françoise: Mariette, biographie.
in: Bacou, Roselin [u.a.]: Le Cabinet d'un grand amateur, P.-J. Mariette 1694-1774.
Paris 1967, S. 25-31.
[Katalog zur Ausstellung Paris, Musée du Louvre, Galerie Mollien 1967.]
- Violette, Patrick: Chronologie [Charles-Joseph Natoire].
in: Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). Peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques françaises. Réimpression. Nîmes 1987. S. 39-48.
[Katalog zur Ausstellung Troyes, Nîmes, Rom 1977.]
- Viridis, Caterina Limentani: 'Italiam versus negociorum suorum causa'. Osservazioni su Rubens e i suoi modelli in Italia.
in: *Artibus et Historiae*. 13 (1986). S. 73-89.
- Viridis, Caterina Limentani: La Specchio magico di Rubens - il colore e la seduzione.
in: Bodart, Didier [Hrsg.]: Pietro Paolo Rubens (1577-1640). Mailand 1990. S. 29-34.
[Katalog zur Ausstellung Padua, Rom, Mailand 1990.]
- Vivian, Frances: Il console Smith mercante e collezionista.
Venezia 1971.
- Vivian, Frances: Die Sammlung des Consul Smith. Meisterwerke italienischer Zeichnung aus der Royal Library, Windsor Castle. Von Raffael bis Canaletto.
München 1989.
[Katalog zur Ausstellung Frankfurt 1989.]
- Voss, Hermann: François Boucher's early Development.
in: *The Burlington Magazine*. 95 (1953). S. 81-93.
- Voss, Hermann: François Boucher's early Development. Addenda.
in: *The Burlington Magazine*. 96 (1954). S. 206-210.
- Voss, Hermann: Repliken im Œuvre von François Boucher.
in: *Studies in the History of Art*. [Festschrift W. E. Suida.] London 1959. S. 353-360.
- Waagen, G.: Treasures of art in Great Britain. Vol. 3.
London 1854.
- Wakefield, David: French eighteenth-century Painting.
London 1984.
- Wallace Collection Catalogues. Pictures and drawings.
London 1920.
- Watson, F. J. B.: English Villas and Venetian decorators.
in: *The Royal Institute of British Architects. Journal*. (1954). S. 171-176.

Watson, F. J. B.: Sebastiano Ricci as a pasticheur.
in: The Burlington Magazine. 90 (1948), S. 290.

Jean-Antoine Watteau. Einschiffung nach Cythera.
Frankfurt a.M. 1982.
[Katalog zur Ausstellung Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut 1982.]

Weber-Woelk, Ursula: Venus in Frankreich. Zu Venus-Darstellungen von Simon Vouet und seinem Kreis.
in: Mai, Ekkehard/Weber-Woelk Ursula [Hrsg.]: Faszination Venus. Köln 2000. S. 131-145.
[Katalog zur Ausstellung Köln 2000/2001.]

Weigert, Roger-Armand: Le Commerce de la gravure au XVII^e siècle en France. Les deux premiers Mariette et François Langlois, dit Chartres.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 41 (1953). S. 166-188.

Wessel, Thomas: Sebastiano Ricci und die Rokokomalerei.
Freiburg 1984.
[Phil. Diss. Universität Freiburg.]

West, Shearer: Visual Culture, performance culture and the Italian diaspora in the long eighteenth century.
in: West, Shearer [Hrsg.]: Italian Culture in Northern Europe in the eighteenth century. Cambridge 1999. S. 1-19.
- zitiert als West 1999/1.

West, Shearer: Gender and internationalism: The case of Rosalba Carriera.
in: West, Shearer [Hrsg.]: Italian Culture in Northern Europe in the eighteenth century. Cambridge 1999. S. 46-66.
- zitiert als West 1999/2.

Wethey, Harold E.: The Paintings of Titian. Complete ed. Vol. 1-3.
London 1969-1975

Wheelock, Arthur K. [u.a.]: Anthony van Dyck.
Washington, D.C., 1990.
[Katalog zur Ausstellung Washington 1990/1991.]

Wildenstein, Daniel: L'Œuvre gravé des Coypel.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 63 (1964), S. 262-274; t. 64 (1964), S. 140-152.

Wildenstein, Daniel: Documents inédits sur les artistes français du XVIII^e siècle, conservés au Minutier Central des Notaires de la Seine aux Archives Nationales et publiés avec le concours de la Fondation Wildenstein de New York.
Paris 1966.

Wildenstein, Daniel: Inventaires après décès d'artistes et de collectionneurs français du XVIII^e siècle, conservés au Minutier Central des Notaires de la Seine aux Archives Nationales et publiés avec le concours de la Fondation Wildenstein de New York.
Paris 1967.

Wildenstein, Daniel: Les Tableaux italiens dans les catalogues de ventes Parisiennes du XVIII^e siècle.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 100 (1982). S. 1-78.

Wildenstein, Georges: Rapports d'experts, 1712-1791. Procès-verbaux d'expertises d'œuvres d'art extraits du fonds du Châtelet, aux Archives Nationales.
Paris 1921.

(= Études et documents pour servir à l'histoire de l'art français du 18^e siècle. Nr. 2.)

Wildenstein, Georges: Lancret. Biographie et catalogue critiques.
Paris 1924.
(= L'Art français.)

Wildenstein, Georges: Le Goût pour la peinture dans les cercles de la bourgeoisie parisienne autour de 1700.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 48 (1956). S. 113-195.

Wildenstein, Georges: Le peintre Jean Forest révélé par son inventaire après décès.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 51 (1958). S. 243-254.

Wilhelm, Jacques: François Le Moyne.
in: Gazette des Beaux-Arts. T. 20 (1938). S. 251-257.

Wilhelm, Jacques: François Le Moyne and Antoine Watteau.
in: The Art Quarterly. 14 (1951). S. 216-230.

Winckelmann, Johann Joachim: Werke in einem Band.
Berlin, Weimar 1982.
(= Bibliothek Deutscher Klassiker.)

Wintermute, Alan: Watteau and his world. French drawing from 1700 to 1750.
London, New York 1999.
[Katalog zur Ausstellung New York, Ottawa 1999/2000.]

Wittkower, Rudolf: Imitation, eclecticism, and genius.
in: Wassermann, Earl R. [Hrsg.]: Aspects of the eighteenth century. Baltimore 1965. S. 143-161.

Wittkower, Rudolf: Art and architecture in Italy, 1600 to 1750.
Harmondsworth, New York [usw.] 1982.
(= The Pelican History of Art.)

Wright, Christopher: The French Painters of the seventeenth century.
New York, Boston 1985.

Young, Eric: Some Pellegrini Sketches and their chronology.
in: Apollo. 82 (1965). S. 104-111.

Young, Eric: Ricci, Rococo and the English.
in: Apollo. 104 (1976). S. 75-76.

Zolotov, Youri: Antoine Watteau.
Düsseldorf, Leningrad 1986.

Verzeichnis der Abbildungen und Bildnachweis:

Abb. 1 - Nicolas Lancret (1690-1745): “Le Concert”

(Öl auf Leinwand; um 1720-24)

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

Abb. 2 - Louis-Nicolas van Blarenberghe (1716-1794):

Empfangsszene im *hôtel des duc de Choiseul*

(Schnupftabaksdose des *duc de Choiseul*; um 1770/71)

Privatbesitz

Foto: aus Conisbee 1981, S. 28.

Abb. 3 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Pittura Quarta*”

(Feder, laviert und weiß gehöht, auf blau-grauem Papier; um 1550/60)

Paris, Musée du Louvre; Cocke 1985, Kat.-Nr. 19

Foto: aus Cocke 1974, S. 76.

Abb. 4 - Paolo Veronese (1528-1588): “*La Cena in casa di Simone*”

(Öl auf Leinwand; um 1572)

Versailles, Musée National du Château; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 192

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 1, S. 287.

Abb. 5 - Paolo Veronese (1528-1588): “*La Cena in Emmaus*”

(Öl auf Leinwand; 1559/60)

Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 100

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 1, S.135.

Abb. 6 - Paolo Veronese (1528-1588): “*La Fortuna e il Merito*”

Nachdruck eines 1709 erstmalig veröffentlichten Kupferstichs von Jacques Coelemans

(1654-1731) nach einem verschollenen Original Veroneses

aus: Coelemans/Mariette 1744, Stich-Nr. IX

Foto: S. Bettermann.

Abb. 7 - Paolo Veronese (1528-1588), wohl gemeinsam mit Benedetto Caliari (um 1535/36-1598):

“*Il Martirio di Santa Caterina*”

(Öl auf Leinwand; um 1585/86)

New York, Sammlung, Piero Corsini; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 393

Foto: aus Pignatti 1989, S. 59.

Abb. 8 - Veronese-Werkstatt, u.U. Benedetto Caliari (um 1535/36-1598):

“*Rebecca al pozzo*”

Kupferstich von Jean Moyreau (1690-1762) nach einem Original Veroneses in Versailles
(Musée National du Château; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A)
aus: Recueil Crozat, t. 2, 1742, Stich-Nr. XIII

Foto: S. Bettermann.

Abb. 9 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Il Rispetto*”

(Öl auf Leinwand; um 1576-78)

London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 247

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1991, S. 231.

Abb. 10 - Paolo Veronese (1528-1588): “*L’Unione felice*”

(Öl auf Leinwand; um 1576-78)

London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 250

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1991, S. 229.

Abb. 11 - Charles de La Fosse (1636-1716): “*Présentation de la Vierge au temple*”

(Öl auf Leinwand; 1682)

Toulouse, Musée des Augustins; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 20

Foto: aus Stuffmann 1964, S. 56.

Abb. 12 - Veronese-Werkstatt, u.U. Benedetto Caliari (1535/36-1598):

“*Cristo guarisce la giovane di Nain*”

Kupferstich aus dem Jahr 1664 von Jan van Troyen (um 1610-1671) nach einem Original der Caliari-Werkstatt in Wien (Kunsthistorisches Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 92)

Foto: aus Ticozzi 1978, S. 39.

Abb. 13 - Charles de La Fosse (1636-1716): “*Le Repos de Diane*”

Anonyme Kopie nach einem verschollenen Original La Fosses

(Öl auf Leinwand; 18. Jahrhundert)

Toronto, Art Gallery; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 34

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 25.

Abb. 14 - Charles de La Fosse (1636-1716):

“*Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée*” / “*Vénus et Vulcain*”

(Öl auf Leinwand; um 1690-1700)

Nantes, Musée des Beaux-Arts; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 40

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 28.

Abb. 15 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Mercurio, Erse ed Aglauro*”

(Öl auf Leinwand; um 1578/80)

Cambridge, Fitzwilliam Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 266

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1991, S. 243.

Abb. 16 - Paolo Veronese (1528-1588): „La Musica“

(Öl auf Leinwand; 1557)

Venedig, Biblioteca Marciana, Deckengemälde; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 68

Foto: aus Piovene 1981, tav. II.

Abb. 17 - Charles de La Fosse (1636-1716): „L’Enlèvement d’Europe“

(Öl auf Leinwand; um 1689-92)

Basildon House, Iliffe Collection; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 38a

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 32.

**Abb. 18 - Veronese-Werkstatt, u.U. Francesco Montemezzano (um 1540-nach 1602):
„Giuditta e Oloferne“**

(Öl auf Leinwand; 16. Jahrhundert)

Caen, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 11

Foto: aus Mai/Tapié 1993, S. 102.

Abb. 19 - Charles de La Fosse (1636-1716): „Renaud et Armide“

(Öl auf Leinwand; um 1689-92)

Basildon House, Iliffe Collection; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 38

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 32.

Abb. 20 - Charles de La Fosse (1636-1716): „Moïse sauvé des eaux“

(Öl auf Leinwand; 1701)

Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 49

Foto: S. Bettermann.

Abb. 21 - Charles de La Fosse (1636-1716): „Moïse sauvé des eaux“ - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; 1701)

Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 49

Foto: S. Bettermann.

Abb. 22 - Paolo Veronese (1528-1588): „Mosè salvato delle acque“

(Öl auf Leinwand; um 1580)

Washington D.C., National Gallery, Andrew W. Mellon Collection;

Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 283

Foto: National Gallery of Art, Washington.

Abb. 23 - Charles de La Fosse (1636-1716): „Moïse sauvé des eaux“

- Vorstudie oder Variante zu der Fassung im Louvre

(Öl auf Leinwand; um 1701)

ehemals Frankfurt a.M., Privatbesitz; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 50

Foto: aus Stuffmann 1964, S. 168.

Abb. 24 - Charles de La Fosse (1636-1716): “Adoration des mages”

(Öl auf Leinwand; 1715/16)

Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 71

Foto: S. Bettermann.

Abb. 25 - Charles de La Fosse (1636-1716): “Adoration des mages” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; 1715/16)

Paris, Musée du Louvre; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 71

Foto: S. Bettermann.

Abb. 26 - Paolo Veronese (1528-1588): “Adorazione dei magi”

(Öl auf Leinwand; 1573)

London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 196

Foto: National Gallery London.

Abb. 27 - Paolo Veronese (1528-1588): “Venere e Marte legati da Amore”

(Öl auf Leinwand; um 1578-80)

New York, Metropolitan Museum of Art; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265

Foto: aus Rearick 1989, S. 134.

Abb. 28 - Paolo Veronese (1528-1588): “Venere e Adone con amorini e cani”

(Öl auf Leinwand; um 1578-80)

Seattle, Art Museum; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 267

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, S. 380.

Abb. 29 - Peter Paul Rubens (1577-1640): “Venus und Adonis”

(Öl auf Leinwand; um 1635)

New York, Metropolitan Museum of Arts; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 694

Foto: Metropolitan Museum New York, slide 1 333 0050.

Abb. 30 - Peter Paul Rubens (1577-1640): “Ceres und zwei Nymphen”

(Öl auf Leinwand; um 1628)

London-Dulwich, Dulwich Picture Gallery; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 651 I

Foto: Dulwich Picture Gallery Slide.

Abb. 31 - Sebastiano Ricci (1659-1734): “Venere e Cupido”

(Öl auf Leinwand; um 1729)

London, Chiswick House; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 171

Foto: aus Rizzi/Bergamini 1989, S. 35.

Abb. 32 - Simon Vouet (1590-1649): “L’Enlèvement d’Europe”

(Öl auf Leinwand; um 1640)

Paris, Privatsammlung; Crelly 1962, Kat.-Nr. 122

Foto: aus Mundt 1988, S. 154.

Abb. 33 - Correggio (um 1494-1534): “Leda”

(Öl auf Leinwand; 1531)

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz;

Bevilacqua/Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 78

Foto: aus Schianchi 1994, S. 73.

Abb. 34 - Correggio (um 1494-1534): “Io”

(Öl auf Leinwand; 1531)

Wien, Kunsthistorisches Museum; Bevilacqua/Quintavalle 1999, Kat.-Nr. 79

Foto: aus Schianchi 1994, S. 74.

Abb. 35 - Antoine Coypel (1661-1722): Studie einer sitzenden Nymphe

(Rötel, schwarze und weiße Kreide auf Papier; 1716/17)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Inv.-Nr. 25887; Garnier 1989, Kat.-Nr. 517

Foto: aus Garnier 1989, Fig. 430.

Abb. 36 - Nicolas Vleughels (1668-1737): Studie für die Figur der Campaspe

(Rötel, schwarze und weiße Kreide sowie Pastellkreide auf Papier; 1715)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 308

Foto: aus Hercenberg 1975, pl. XX.

Abb. 37 - Noël-Nicolas Coypel (1690-1734): “Vénus et Bacchus avec les trois grâces”

(Öl auf Leinwand; 1726)

Genf, Musée d’Art et d’histoire; Inv.-Nr. 1840-1

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 183.

Abb. 38 - Charles Joseph Natoire (1700-1777): “Le Triomphe de Bacchus”

(Öl auf Leinwand; 1747)

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 6854

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 261.

Abb. 39 - François Boucher (1703-1770): “Diane au bain”

(Öl auf Leinwand; 1742)

Paris, Musée du Louvre ; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 220

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 295.

Abb. 40 - François Boucher (1703-1770): Studie für die Figur der Venus aus “*L’Amour désarmé*”
(Rötel, schwarze und weiße Kreide sowie Pastellkreide auf Papier; um 1751)
Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Schöne Künste, Slg. Franz Koenigs, Inv.-Nr. F.J. 283

Foto: aus Danilova, Irina/Kostioukovitch, Elena [Hrsg.]: *Five Centuries of European Drawings. The former collection of Franz Koenigs*. Mailand 1995, Abb. 222.

Abb. 41 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*Le Printemps*”
(Öl auf Leinwand; um 1715)
Ehemals Edinburgh, National Gallery of Scotland; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 A

Foto: aus Posner 1984, S. 95.

Abb. 42 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*L’Été*”
(Öl auf Leinwand; um 1715)
Washington, National Gallery, Kress Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 107 B

Foto: aus Posner 1984, S. 96.

Abb. 43 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie zu “*L’Été*”
(Rötel, schwarze und weiße Kreide auf Papier; um 1715)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 370

Foto: Posner 1984, Abb. 98.

Abb. 44 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*Jupiter et Antiope*”
(Öl auf Leinwand; um 1715)
Paris, Musée du Louvre; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 104

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 91.

Abb. 45 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*L’Amour désarmé*”
(Öl auf Leinwand; um 1713-15)
Chantilly, Musée Condé; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 124

Foto: aus Ferré, Jean: *Watteau*. Paris 1980, S. 26.

Abb. 46 - Veronese-Werkstatt, wohl Alvise del Friso (um 1544-1609): “*Venere disarmata Amore*”
(Feder, laviert, auf Papier; um 1580-85)
Paris, Musée du Louvre; Cocke 1984, Kat.-Nr. 209

Foto: aus Denk/Paul/Renger 2001, S. 102.

Abb. 47 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Venus disarmata Amore*”
Kupferstich aus dem Jahr 1812 von Cristoforo Silvestrini (1750-um 1813) nach einem verschollenen Original Veroneses

aus: *“Choix de Gravures [...] de la Galerie de Lucien Bonaparte”*, London 1812, Nr. 79

Foto: aus Cocke 1984, S. 377.

Abb. 48 - Paolo Veronese (1528-1588): *“Venus disarmata Amore”*

(Öl auf Leinwand; 1560/61)

New York, Privatbesitz; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 135

Foto: aus Denk/Paul/Renger 2001, S. 141.

Abb. 49 - Antoine Coypel (1661-1722): *“Eliézer et Rébecca”*

(Öl auf Leinwand; um 1701)

Paris, Musée du Louvre; Garnier 1989, Kat.-Nr. 81

Foto: aus Gallwitz, Klaus [Hrsg.]: *Französische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts aus dem Louvre*.
Frankfurt 1986, Kat.-Nr. 11.

Abb. 50 - Bon Boullogne (1649-1717): *“Neptun et Amphitrite”*

(Öl auf Leinwand; um 1700-05)

Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 794-1-5

Foto: S. Bettermann.

Abb. 51 - Louis de Boullogne (1654-1733): *“Diane et ses compagnes se reposant après la chasse”*

(Öl auf Leinwand; 1707)

Tours, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 794-1-9

Foto: aus Posner 1984, S. 75.

Abb. 52 - Louis de Boullogne (1654-1733): *“Le Christ et le centenier”*

(Schwarze und weiße Kreide, laviert, auf Papier; um 1686)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. R.F. 24826

Foto: aus Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 1.

Abb. 53 - Paolo Veronese (1528-1588): Studie zum Portrait Giuseppe da Portos mit seinem Sohn Adriano

(Federzeichnung, weiß laviert, auf Papier; 1553/54)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 4

Foto: aus Cocke 1984, S. 45.

Abb. 54 - Louis de Boullogne (1654-1733): *“Vénus et Adonis”*

(Schwarze und weiße Kreide, laviert, auf Papier; um 1700)

Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. KdZ 736

Foto: aus Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 15.

Abb. 55 - Louis de Boullogne (1654-1733): *“La Chasse de Diane”*

(Schwarze und weiße Kreide, laviert, auf Papier; 1707)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. R.F. 24938

Foto: aus Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 34.

Abb. 56 - Louis de Boullogne (1654-1733): “*Thalie*”

(Kohle, weiß gehöht, auf Papier; 1714)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 24966

Foto: aus Bacou [u.a.] 1987, S. 24.

Abb. 57 - Charles de La Fosse (1636-1716): “*Flore et Zéphyr*”

(Kohle und Rötél, weiß gehöht, auf Papier; um 1715)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 27429

Foto: aus Bacou [u.a.] 1987, S. 9.

Abb. 58 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Tête de femme coiffée de perles*”

- Kopfstudie zur Figur der Campaspe
(Pastellkreide über Rötél auf Papier; 1715)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 307

Foto: S. Bettermann nach Farblichtdruck des frühen 20. Jahrhunderts.

Abb. 59 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*Femme assise*”

(Rötél und weiße Kreide mit Spuren schwarzer Kreide auf Papier; um 1716)
Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 476

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1984, S. 151.

Abb. 60 - Louis de Boullogne (1654-1733): “*Céphale et Procris*”

(Schwarze und weiße Kreide auf Papier; um 1700)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. RF 24960

Foto: aus Schnapper/Guicharnaud 1986, Kat.-Nr. 16.

Abb. 61 - Charles de La Fosse (1636-1716): “*Trois jeunes Génies*”

(Rötél, schwarze und weiße Kreide; um 1704)
Dijon, Musée des Beaux-Arts

Foto: Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Abb. 62 - Charles Lebrun (1619-1690): Aktstudie

(Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf Papier; um 1665)
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 27.932.

Foto: Thuillier 1963, Kat.-Nr. 163.

Abb. 63 - Paolo Veronese (1528-1588): Kopf eines jungen Schwarzen

- Studie zu “*San Barnaba guarisce gli amalati*”

(Rötel, schwarze Kreide und Spuren weißer Kreide auf Papier; um 1566)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Cocke 1984, Kat.-Nr. 54

Foto: aus “Le Siècle de Titien” 1993, S. 221.

Abb. 64 - Charles de La Fosse (1636-1716): Kopf eines jungen Schwarzen

- Studie zu “*Adoration des mages*”

(Rötel und schwarze Kreide auf Papier; um 1715)

London, British Museum; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. R 207

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 2, fig. 24.

Abb. 65 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Kopf eines jungen Schwarzen

(Abdruck nach einer Rötelzeichnung; um 1715)

Verbleib unbekannt; Parker/Mathey 1953, Kat.-Nr. 863.

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 2, fig. 863.

Abb. 66 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Drei Studien eines jungen Schwarzen

(Rötel in zwei Farbtönen und schwarze Kreide, auf Papier; um 1717/17)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 608

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1984, S. 155.

Abb. 67 - Nicolas Bertin (um 1668-1736): “*Le Paysan qui a offensé son seigneur*”

(Öl auf Leinwand; um 1727)

St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 71

Foto: aus Lefrançois 1981, fig. 102.

Abb. 68 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Martirio di San Sebastiano*” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; um 1570)

Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 173

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 1, S. 270.

Abb. 69 - Charles Lebrun (1619-1690): “*Le Roy donne ses ordres pour attaquer en même temps quatre des plus fortes places de la Hollande*”

(Deckengemälde; 1678-1684)

Versailles, Musée National du Château

Foto: aus Mai 1990, Abb. 8.

Abb. 70 - Nicolas Bertin (um 1668-1736): “*Psyché abandonnée par l’Amour*”

(Supraporte für Schloß Nymphenburg, Öl auf Leinwand; 1716)

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Lefrançois 1981, Kat.-Nr. 65

Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

Abb. 71 - Valentin Lefèvre (um 1642-1680/82): “Il Ratto d’Europa”

- Kopie nach einem Original Paolo Veroneses in Venedig

(Venedig, Palazzo Ducale, Anticollégio; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244)

(Vorzeichnung für einen Kupferstich, Feder, laviert, auf Papier; um 1682)

Privatbesitz

Foto: aus Ruggeri 1984, S. 423, Fig. 5.

Abb. 72 - Sebastiano Ricci (1659-1734): “Madonna con il bambino e santi”

(Öl auf Leinwand; 1708)

Venedig, San Giorgio Maggiore, Venedig; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 453

Foto: aus Rizzi/Bergamini 1989, S. 109.

Abb. 73 - Sebastiano Ricci (1659-1734): “Le Nozze di Cana”

(Öl auf Leinwand; um 1710)

Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 124

Foto: aus Daniels 1976/1, tav. XLIII.

Abb. 74- Sebastiano Ricci (1659-1734): “La Maddalena unge i piedi di Cristo”

(Öl auf Leinwand; 1726-30)

Turin, Galleria Sabauda; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 436

Foto: aus Rizzi/Bergamini 1989, S. 175.

Abb. 75 - Gaspare Diziani (1689-1767): “Adorazione dei magi”

(Öl auf Leinwand; Anfang 18. Jahrhundert)

Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 618

Foto: aus Young 1965, S. 111, fig. 13.

Abb. 76 - Sebastiano Ricci (1659-1734) oder Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770):

“Mosè salvate delle acque” - freie Kopie nach einem Original Veroneses in Liverpool

(Walker Art Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151)

(Öl auf Leinwand; um 1716 ?)

Melbourne, National Gallery of Victoria; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 222

Foto: aus Alpers/Baxandall 1996, Abb. 37.

Abb. 77 - Werkstatt Paolo Veroneses: “Mosè salvate delle acque”

(Öl auf Leinwand; 16. Jahrhundert)

Liverpool, Walker Art Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 151

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 659.

Abb. 78 - Sebastiano Ricci (1659-1734): “Adorazione dei magi”

(Öl auf Leinwand; 1726)

London, Royal Collections Hampton Court; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 159

Foto: aus Daniels 1976/1, tav. LIX.

Abb. 79 - Paolo Veronese (1528-1588): “Adorazione dei magi”

(Öl auf Leinwand; um 1581/82)

St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 309

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 2, S. 418.

Abb. 80 - Paolo Veronese (1528-1588): “Adorazione dei magi”

(Öl auf Leinwand; 1570-72)

Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 183

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 1, S. 279.

Abb. 81 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “Adoration des mages”

(Öl auf Leinwand; 1735)

Caen, Musée des Beaux-Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 130

Foto: aus Debaisieux 2000, S. 165.

Abb. 82 - Werkstatt Nicolas Vleughels’: Zwei Kopien nach “Il Rispetto” und “L’Unione felice” von Paolo Veronese

(London, National Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 247 und 250)

(Rötel auf Papier; um 1721-24)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 342

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 188.

Abb. 83 - Nicolas Vleughels (1668-1737): Kopie nach “Mosè salvato delle acque” von Paolo Veronese

(Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 332)

(Feder, laviert, auf Papier; wohl 1724)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 395

Foto: aus Hercenberg, fig. 241.

Abb. 84 - Paolo Veronese (1528-1588): “Mosè salvato delle acque”

(Öl auf Leinwand, u.U. mit Werkstattbeteiligung entstanden; 1582)

Turin, Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 332

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 2, S. 439.

Abb. 85 - Nicolas Vleughels (1668-1737): Mythologische Szene (verschiedentlich als “Lukrezia und Tarquinius” oder als “Venus und Mars” gedeutet)

(Kohle oder schwarze Kreide auf Papier; 1. Hälfte 18. Jahrhundert)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 417

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 27.

Abb. 86 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Les Amours de Mars et Vénus*”
Stich von Gilles Edme Petit (um 1694-1760) nach einem verschollenen Original;
Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 141

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 154.

Abb. 87 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Télémaque dans l’isle de Calypso*”
(Öl auf Holz; 1722)
(Paris, Privatbesitz; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 87)

Foto: aus Rosenberg 1973, S. 147, fig. 7.

Abb. 88 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Juno*” oder “*L’Air*”
Stich von Edme Jeurat (1688-1738) nach einem verschollenen Original; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 35

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 87.

Abb. 89 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Industria / Dialettica*”
(Öl auf Leinwand; 1576/77)
Venedig, Palazzo Ducale, Deckengemälde in der Sala del Collegio; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 223

Foto: Dia Scala, Firenze, 1987.

Abb. 90 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*La Circonsion*”
(Öl auf Holz; 1726)
Paris, Privatbesitz; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 121

Foto: aus Rosenberg 1973, S. 148, fig. 9.

Abb. 91 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Hérodiade et la tête de Saint-Jean-Baptiste*”
(Öl auf Holz; 1730)
Angers, Musée des Beaux-Arts; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 119

Foto: aus Rosenberg 1973, S. 148, fig. 11.

Abb. 92 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*L’Adoration des rois*”
(Öl auf Leinwand; um 1717)
Chapel Hill, N.C., William Hayes Ackland Memorial Art Center; Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 53

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 49.

Abb. 93 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Le Nozze di Cana*”
(Öl auf Leinwand; 1562/63)
Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149

Foto: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 94 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Le Nozze di Cana*” - Ausschnitt
(Öl auf Leinwand; 1562/63)

Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149

Foto: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 95 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie eines Mannes und einer Frau nach Paolo Veroneses “Nozze di Cana” in Paris

(Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149)

(Rötel und schwarze Kreide auf Papier; um 1714)

Oxford, Ashmolean Museum; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 250

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 2, fig. 943.

Abb. 96 - Paolo Veronese (1528-1588): “Le Nozze di Cana” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; 1562/63)

Paris, Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149

Foto: Musée du Louvre, Paris.

Abb. 97 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Büste eines Mannes nach Paolo Veroneses “Nozze di Cana” in Paris

(Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149)

(Rötel und schwarze Kreide auf Papier; um 1715)

ehemals London, Privatbesitz Baron Hatvany; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 358

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 2, fig. 679.

Abb. 98 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie zweier Frauen (Kopie nach zwei Bildern Paolo Veroneses)

(Rötel und schwarze Kreide auf Papier; um 1715)

Verbleib unbekannt; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 418

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 1, fig. 345.

Abb. 99 - Werkstatt Paolo Veroneses: “Mosè salvato delle acque”

(Öl auf Leinwand; 16. Jahrhundert)

Dijon, Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 567.

Abb. 100 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie einer knienden Frau nach Paolo Veroneses “Mosè salvato delle acque” in Dijon

(Musée des Beaux-Arts; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 63)

(Rötel auf Papier; um 1715)

1995 im Londoner Kunsthandel; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 359

Foto: aus Parker/Mathey 1957, t. 1, fig. 352.

Abb. 101 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie einer Figur der Heiligen Katharina

nach Paolo Veroneses “*Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina*”

(San Diego, Timken Art Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 65)

(Rötel auf Papier; um 1715)

Privatsammlung Großbritannien; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 354

Foto: S. Bettermann nach einem Farblichtdruck aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Abb. 102 - Werkstatt Paolo Veroneses: “*Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina*”

(Öl auf Leinwand; 16. Jahrhundert)

San Diego, Timken Art Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 65

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 373.

Abb. 103 - Werkstatt Paolo Veroneses: “*Madonna con i santi Elisabetta, Giovannino e Caterina*”

Stich, wohl von Guillaume Courtois (1625-1679), nach einem Original der Veronese-Werkstatt in San Diego (Timken Art Gallery; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 65)

Kupferstich; Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 105

Foto: aus Ticozzi 1978, S. 89, Kat.-Nr. 105.

Abb. 104 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studienblatt mit Figuren nach Paolo Veronese

(Rötel auf Papier; um 1715 ?)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 420

Foto: aus Bacou [u.a.] 1987, S. 75.

Abb. 105 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studienblatt mit Figuren nach Paolo Veronese

(Rötel auf Papier; um 1715 ?)

New York, Pierpont Morgan Library; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 419

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 214.

Abb. 106 - Veronese-Werkstatt: “*Cristo e il centurione*”

(Öl auf Leinwand; um 1579-80)

Kansas City, Museum of Fine Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. A 33

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 436.

Abb. 107 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*Les Plaisirs du bal*”

(Öl auf Leinwand; um 1716/17-19)

London-Dulwich, Dulwich Picture Gallery; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164

Foto: aus Posner 1984, S. 141.

Abb. 108 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “*Les Plaisirs du bal*” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; um 1716/17-19)

London-Dulwich, Dulwich Picture Gallery; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 164

Foto: aus Camesasca/Rosenberg 1982, pl. LV.

Abb. 109 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie einer stehenden jungen Frau mit angehobenen Rock

(Rötel, schwarze und weiße Kreide auf Papier; 1716/17)

Frankfurt, a.M., Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 311

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 168.

Abb. 110 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): „La Villageoise“

Stich von Pierre-Alexandre Aveline (um 1702-1760) nach einem verschollenen Original; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 27

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 168.

Abb. 111 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): „La Toilette“

(Öl auf Leinwand; wohl um 1717)

London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 175

Foto: Wallace Collection, London, slide 148.

Abb. 112 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studienblatt mit zwei Szenen aus dem Neuen Testament

(Rötel auf Papier; um 1721)

London, Courtauld-Institute Galleries; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 422

Foto: aus Rosenberg/Prat 1996, t. 2, S. 701.

Abb. 113 - Paolo Veronese (1528-1588): „Riposo nella fuga in Egitto“

(Feder, weiß gehöht, auf gefärbtem Papier; um 1570)

London, British Museum; Cocke 1984, Kat.-Nr. 28

Foto: aus Cocke 1984, S. 94.

Abb. 114 - Paolo Veronese (1528-1588): „Sacra Famiglia con Santa Caterina“

(Öl auf Leinwand; Anfang der 1550er Jahre)

St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 23

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 2.

Abb. 115 - Peter Paul Rubens (1577-1640): „Die Geburt Ludwigs XIII.“

Stich von Benoit Audran (1661-1721) nach einem Original von Peter Paul Rubens in Paris

(Öl auf Leinwand; 1622-25; Musée du Louvre; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 737)

Foto: aus Rooses 1886-1892, t. 3, pl. 231.

Abb. 116 - Werkstatt Paolo Veroneses: „Nozze mistiche di Santa Caterina, con S. Agnese“

(Öl auf Leinwand; 16. Jahrhundert)

Wien, Kunsthistorisches Museum; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 391

Foto: aus Pignatti 1976, fig. 1057.

Abb. 117 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “L’Enseigne”

(Öl auf Leinwand; 1720)

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 212

Foto: aus Morgan Grasselli/Rosenberg 1985, S. 451.

Abb. 118 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): Studie zu einer “Auffindung des Moses-Knaben”

(Rötel auf Papier; um 1716-17)

Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts; Rosenberg/Prat 1996, Kat.-Nr. 379

Foto: aus Roland-Michel 1984, S. 145.

Abb. 119 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “Les Charmes de la vie”

(Öl auf Leinwand; um 1717/18)

London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 184

Foto: Wallace Collection, slide 146.

Abb. 120 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “Les Charmes de la vie” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; um 1717/18)

London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 184

Foto: Wallace Collection, slide 146.

Abb. 121 - Jean Antoine Watteau (1684-1721): “La Leçon de musique”

(Öl auf Leinwand; 1716)

London, Wallace Collection; Camesasca/Rosenberg 1982, Kat.-Nr. 154

Foto: Wallace Collection, slide 86.

Abb. 122 - Paolo Veronese (1528-1588): “Martirio di Santa Giustina”

(Öl auf Leinwand; 1572/73)

Florenz, Galleria degli Uffizi; Pignatti/Pedrocchio 1995, Kat.-Nr. 199

Foto: aus Rearick 1988, S. 110.

Abb. 123 - Anthonis van Dyck (1599-1641): “Gambenspielerin”

(Öl auf Leinwand; um 1635/40)

München, Alte Pinakothek; Larsen 1988, Kat.-Nr. 852

Foto: Blauel Kunst-Dia, 8035 Gauting, PA 70.

Abb. 124 - Peter Paul Rubens (1577-1640): “Der Liebesgarten / Das Liebesfest”

(Öl auf Leinwand; 1632-34)

Madrid, Museo del Prado; Rooses 1886-1892, Kat.-Nr. 835

Foto: aus “Bilder vom irdischen Glück”. Berlin 1983, S. 14.

Abb. 125 - Jean-François de Troy (1679-1752): “Zéphyr et Flore”

(Öl auf Leinwand; 1724)

Versailles, Hôtel de Ville; Brière 1930, Kat.-Nr. I/41

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 130.

Abb. 126 - Paolo Veronese (1528-1588): “Apparizione della Madonna a San Luca”

(Öl auf Leinwand; 1581)

Venedig, San Luca; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 321

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1991, S. 279.

Abb. 127 - Jean-François de Troy (1679-1752): “Le Bain de Diane et des nymphes”

(Öl auf Leinwand; um 1722-24)

Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 84.PA.44

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 117.

Abb. 128 - Jean-François de Troy (1679-1752): “Le Couronnement d’Esther”

(Öl auf Leinwand; 1738)

Paris, Musée du Louvre; Inv.-Nr. 8213; Brière 1930, Kat.-Nr. I/11

Foto: Réunion des Musée Nationaux, Agence photographique.

Abb. 129 - Jean-François de Troy (1679-1752): “Le Repas d’Esther et d’Assuérus”

(Öl auf Leinwand; 1739/40)

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 8217; Brière 1930, Kat.-Nr. I/19

Foto: Réunion des Musée Nationaux, Agence photographique.

Abb. 130 - François Lemoyne (1688-1737): “Hercule et Omphale”

(Öl auf Leinwand; 1724)

Paris, Musée du Louvre; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 47

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 149.

Abb. 131 - François Lemoyne (1688-1737): “Persée délivrant Andromède”

(Öl auf Leinwand; 1723)

London, Wallace Collection; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 44

Foto: aus Conisbee 1981, pl. 4.

Abb. 132 - Paolo Veronese (1528-1588): “Perseo e Andromeda”

(Öl auf Leinwand; 1576-78)

Rennes, Musée des Beaux-Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 256

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1991, S. 233.

Abb. 133 - Tiziano Vecellio (1476/77 ?-1576): “Perseo e Andromeda”

(Öl auf Leinwand; 1554-56)

London, Wallace Collection; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 30

Foto: aus Wethey 1969-1975, vol. 3, fig. 134.

Abb. 134 - François Lemoyne (1688-1737): “Hercule délivrant Hésioné”

(Öl auf Leinwand; 1729-31)

Nancy, Musée des Beaux-Arts; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. P 85

Foto: aus Bordeaux 1985, fig. 83.

Abb. 135 - Jean-François de Troy (1679-1752): “Bacchus et Ariane” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; 1717)

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Brière 1930, Kat.-Nr. I/37

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 109.

Abb. 136 - Charles de La Fosse (1636-1716): “Bacchus et Ariane”

(Öl auf Leinwand; 1699)

Dijon, Musée des Beaux-Arts; Stuffmann 1964, Kat.-Nr. 45

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 35.

Abb. 137 - François Lemoyne (1688-1737): “Vénus et Adonis”

(Öl auf Leinwand; 1729)

Stockholm, Nationalmuseum; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 78

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 167.

Abb. 138 - Paolo Veronese (1528-1588): “La Sagesse e la Forza”

(Öl auf Leinwand; um 1578/80)

New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 263

Foto: Frick Collection, New York.

Abb. 139 - François Boucher (1703-1770): “La Sagesse e la Forza” - Kopie nach einem

Original Paolo Veroneses in New York

(Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 263)

(Öl auf Leinwand; 1720er Jahre ?)

Ehemals Paris, Sammlung Guido Thomitz; Verbleib unbekannt

Foto: Frick Archives, New York.

Abb. 140 - Paolo Veronese (1528-1588): “Il Poeta fra il vizio e la virtù”

(Öl auf Leinwand; um 1578/80)

New York, Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 264

Foto: Frick Collection, New York.

Abb. 141 - François Boucher (1703-1770): “Il Poeta fra il vizio e la virtù”- Kopie nach einem Original Paolo Veronese in New York

(Frick Collection; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 264)

(Öl auf Leinwand; 1720er Jahre ?)

Ehemals Paris, Sammlung Guido Thomitz; Verbleib unbekannt

Foto: Frick Archives, New York.

Abb. 142 - François Boucher (1703-1770): “La Mort d’Adonis”

(Öl auf Leinwand; 1726)

Privatsammlung Saint-Jean-Cap-Ferrat; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 86

Foto: aus Voss 1953, fig. 42.

Abb. 143 - François Boucher (1703-1770): “L’Amour désarmé”

(Öl auf Leinwand; um 1743)

Privatbesitz, New York; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 247

Foto: aus Ananoff/Wildenstein 1980, tav. XIX.

Abb. 144 - François Boucher (1703-1770): “La Naissance d’Adonis”

(Öl auf Leinwand; um 1730)

Paris, Sammlung Matthieu Goudchaux; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 38

Foto: aus Ananoff 1976, t. 1, fig. 228.

Abb. 145 - François Boucher (1703-1770): “La Mort d’Adonis”

(Öl auf Leinwand; um 1730)

Paris, Sammlung Matthieu Goudchaux; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 39

Foto: aus Ananoff 1976, t. 1, fig. 231.

Abb. 146 - François Boucher (1703-1770): “Sylvie fuyant le loup”

(Öl auf Leinwand; 1756)

Tours, Musée des Beaux-Arts; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 485

Foto: aus Rosenberg 1986/1, S. 43.

Abb. 147 - Paolo Veronese (1528-1588): “Il Ratto d’Europa”

(Öl auf Leinwand; Mitte der 1570er Jahre)

Venedig, Palazzo Ducale, Anticollegio; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 244

Foto: aus Marini/Piovene 1968, tav. IL.

Abb. 148 - Paolo Veronese (1528-1588): “Il Ratto d’Europa”

Stich von Valentin Lefèvre (um 1642-1680/82) nach einem Original Paolo Veronese in Rom

(Pinacoteca Capitolina; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 245)

Kupferstich; Ticozzi 1978, Kat.-Nr. 64

Foto: aus Ruggeri 1984, S. 423, Fig. 6.

Abb. 149 - Werkstatt Paolo Veronese: “*Il Ratto d’Europa*”

(Öl auf Leinwand; Mitte der 1570er Jahre ?)

London, National Gallery; Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 160

Foto: National Gallery London, slide 97.

Abb. 150 - Tiziano Vecellio (1476/77 ?-1576): “*Il Ratto d’Europa*”

(Öl auf Leinwand; 1559-62)

Boston, Isabella Stewart Gardner Museum; Wethey 1969-1975, vol. 3, Kat.-Nr. 32

Foto: aus Wethey 1969-1975, vol. 3, fig. 141.

Abb. 151 - Sebastiano Ricci (1659-1734): “*Il Ratto d’Europa*”

(Öl auf Leinwand; wohl Anfang der 1720er Jahre)

Rom, Palazzo Taverna; Daniels 1976/2, Kat.-Nr. 382

Foto: aus Rizzi/Bergamini 1989, S. 141.

Abb. 152 - Nicolas Vleughels (1668-1737): “*Il Ratto d’Europa*”

Stich von Louise Magdeleine Hortemels (1686-1767) nach einem verlorenen Original;
Hercenberg 1975, Kat.-Nr. 85

Foto: aus Hercenberg 1975, fig. 85.

Abb. 153 - François Lemoyne (1688-1737): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1725)

Moskau, Puschkin-Museum; Bordeaux 1984, Kat.-Nr. 53

Foto: aus Daniel 1996, Abb. 48.

Abb. 154 - Charles Joseph Natoire (1700-1777): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1731)

St. Petersburg, Staatliche Eremitage; Boyer 1949, Kat.-Nr. 39

Foto: aus Daniel 1996, Abb. 61.

Abb. 155 - François Boucher (1703-1770): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1734)

London, Wallace Collection; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 105

Foto: Wallace Collection, slide 213.

Abb. 156 - François Boucher (1703-1770): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1734)

Amiens, Musée de Picardie; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 104

Foto: aus Giltay, J./Franken, M.: Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya.
Rotterdam 1983, S. 195.

Abb. 157 - François Boucher (1703-1770): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1747)

Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 365

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 307.

Abb. 158 - François Boucher (1703-1770): “*L’Enlèvement d’Europe*” - Ausschnitt

(Öl auf Leinwand; 1747)

Paris, Musée du Louvre; Ananoff/Wildenstein 1980, Kat.-Nr. 365

Foto: S. Bettermann.

Abb. 159 - Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Rötel auf Papier; wohl 1757)

New York, The Metropolitan Museum of Art, Fonds Harry G. Sperling, Inv.-Nr. 1981

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 346.

Abb. 160 - Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; wohl 1757)

Ehemals Paris, Didier, Aaron & Co.

Foto: aus Mundt 1988, Taf. XVII.

Abb. 161 - Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789): “*L’Enlèvement d’Europe*”

(Öl auf Leinwand; 1750)

Dallas, Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Fonds Mrs. John B. O’Hara

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 343.

Abb. 162 - Charles Joseph Natoire (1700-1777): “*Sancho Pansa dans l’île de Barataria*”

(Öl auf Leinwand; 1735)

Compiègne, Musée National du Château; Boyer 1949, Kat.-Nr. 155

Foto: aus Conisbee 1981, S. 87.

Abb. 163 - Charles Joseph Natoire (1700-1777): “*Psyche accueillie par les nymphes au seuil du palais de l’Amour*”

(Feder, laviert und weiß gehöht, auf Papier; 1737)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Boyer 1949, Kat.-Nr. 478

Foto: aus Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700-Castel Gandolfo, 1777). 1977, S. 63.

Abb. 164 - Charles Joseph Natoire (1700-1777): “*Vénus demandant à Vulcan des armes pour Enée*”

(Öl auf Leinwand; 1734)

Montpellier, Musée Fabre; Boyer 1949, Kat.-Nr. 43

Foto: aus Bailey/Hamilton 1991, S. 247.

Abb. 165 - Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789): “*Mercur, amoureux de Hersé, change en pierre Aglaure*”

(Öl auf Leinwand; 1763)

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 7227

Foto: aus Halbout 1973, S. 254.

Abb. 166 - Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): “*Le Repas chez Simon*”

- Kopie nach einem Original von Paolo Veronese in Turin

(Galleria Sabauda; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 101)

(Bleistift oder Kohle auf Papier; Ende August/Anfang September 1761)

London; British Museum; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1801

Foto: Rosenberg 1987, S. 139, Kat.-Nr. 57.

Abb. 167 - Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): Studienblatt mit verschiedenen Figuren nach Paolo Veroneses “*Nozze di Cana*” in Paris

(Musée du Louvre; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 149)

(Bleistift oder Kohle auf Papier; Mai/Juni 1761)

Los Angeles, Norton Simon Foundation; Ananoff 1961-1970, Kat.-Nr. 1805

Foto: aus Ananoff 1961-70, t. 3, fig. 446.

Abb. 168 - Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): “*Psyché montre à ses sœurs les présents qu’elle a reçus de l’Amour*”

(Öl auf Leinwand; 1753-54)

London, National Gallery; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 26

Foto: National Gallery London, slide 6445.

Abb. 169 - Jean-Honoré Fragonard (1732-1806): “*Portrait d’une femme en costume espagnol, tenant un chien*”

(Öl auf Leinwand; um 1770)

New York, The Metropolitan Museum of Art; Rosenberg 1989/1, Kat.-Nr. 204

Foto: aus Rosenberg 1987, S. 289.

Abb. 170 - Antoine Borel (1743-1810): “*Venere e Marte legati da Amore*”

- Kopie nach einem Original Paolo Veroneses in New York

(Metropolitan Museum of Arts; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 265)

(Bleistift, Aquarell und Gouache auf Papier; um 1785)

London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1913-3-31-200

Foto: British Museum.

Abb. 171 - Antoine Borel (1743-1810): “*Marte e Venere con amorini e un cavallo*” -

Kopie nach einem verlorenen Original Paolo Veroneses

(vgl. Pignatti 1976, Kat.-Nr. A 82, A 256 und A 266)

(Bleistift, Aquarell und Gouache auf Papier; um 1785)

London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1913-3-31-201

Foto: British Museum.

Abb. 172 - Jacques-Louis David (1748-1825): “*Le Combat de Minerve contre Mars*”

(Öl auf Leinwand; 1771)

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 3695

Foto: aus Jacques-Louis David. 1989, S. 49.

Abb. 173 - Jacques-Louis David (1748-1825): “*La Mort de Sénèque*”

(Öl auf Leinwand; 1773)

Paris, Musée du Petit Palais, Inv.-Nr. P. Dut. 1154

Foto: aus Jacques-Louis David. 1989, S. 53.

Abb. 174 - Jacques-Louis David (1748-1825): “*Il Martirio di San Sebastiano*”

- Kopie nach einem Original Paolo Veroneses in Venedig

(San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 173)

(Rötel, grau laviert, auf Papier; kurz vor 1780)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 26087

Foto: aus Jacques-Louis David. 1989, S. 73.

Abb. 175 - Paolo Veronese (1528-1588): “*Martirio di San Sebastiano*”

(Öl auf Leinwand; um 1570)

Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 173

Foto: aus Rearick 1988, S. 13.

Abb. 176 - Jacques-Louis David (1748-1825): “*I Santi Marco e Marcelliano condotti al martirio*”

- Kopie nach einem Original Paolo Veroneses in Venedig

(San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 171)

(Rötel, grau laviert, auf Papier; kurz vor 1780)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; Inv.-Nr. 26087bis

Foto: aus Jacques-Louis David. 1989, S. 73.

Abb. 177 - Paolo Veronese (1528-1588): “*I Santi Marco e Marcelliano condotti al martirio*”

(Öl auf Leinwand; 1565-70)

Venedig, San Sebastiano; Pignatti/Pedrocco 1995, Kat.-Nr. 171

Foto: aus Pignatti/Pedrocco 1995, t. 1, S. 268.

Silke Bettermann

*30.3.1958 in Mannheim

- 1964-1976 Schulbesuch in Düsseldorf, Mönchengladbach, Bad Kreuznach und Bonn
- 21.6.1976 Erwerb der allgemeinen Hochschulreife am Nicolaus-Cusanus-Gymnasium der Stadt Bonn
- 1976-1980 Studium der Klassischen Archäologie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
- 1980-1983 Studium der Bibliothekswissenschaft am Staatlich Anerkannten Bibliothekar-Lehrinstitut des Borromäus-Vereins in Bonn
- 8.7.1983 Erwerb des Diploms als Bibliothekarin für den gehobenen Dienst an öffentlichen Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland
- 1983-1986 Tätigkeit als Diplom-Bibliothekarin am Beethoven-Archiv Bonn
- 1984-1991 Studium der Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
- 6.2.1991 Erwerb des Akademischen Grades eines Magister-Artium an der Universität Bonn (Hauptfach: Kunstgeschichte; Nebenfächer: Klassische Archäologie und Orientalische Kunstgeschichte)
- 1991-2004 Abfassung einer Dissertation zum Thema: "Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts" an den Universitäten Bonn (Prof. Dr. G. Schweikhart) und Darmstadt (Prof. Dr. W. Liebenwein)
- 1994-2003 Zweitstudium der Erziehungswissenschaft und der Sozialen Verhaltenswissenschaft an der Fernuniversität Hagen
- seit 1997 Tätigkeit als Kunsthistorikerin am Beethoven-Haus Bonn